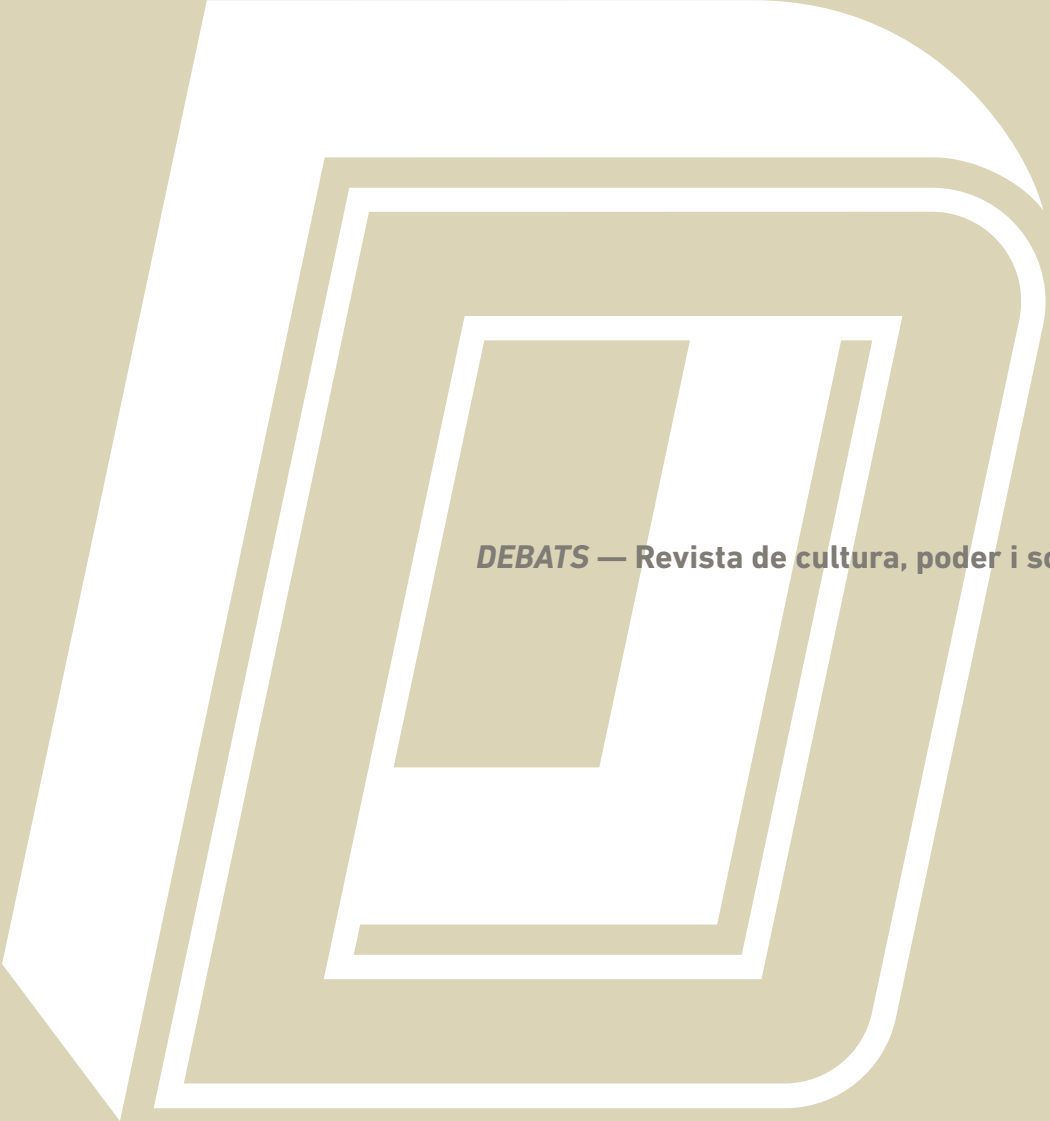




■ **Monogràfic**
El rock en la sociologia.
Cossos, consums i sons

■ **Articles de** Fernán del Val, Cristian Martín
Pérez Colman, Simon Frith, Motti Regev,
Amparo Lasén, Candy Leonard,
Manuela Belén Calvo, Guillermo López-García,
Lidia Valera-Ordaz i José Enrique Antolín Iria





DEBATS — Revista de cultura, poder i societat

Vol. **138/1**
2024

President de la Diputació de València

Vicente José Mompó Aledo

Diputat de Cultura

Francisco Teruel Machí

Director de la Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Enric Estrela

Les opinions expressades en els articles i altres escrits publicats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* són responsabilitat exclusiva dels seus autors/es i no expressen l'opinió de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Alhora, els autors es comprometen a respectar les normes d'ètica en la publicació de la revista, així com a assegurar la veracitat en la declaració d'autoria, l'originalitat en la publicació, el no enviament a altres revistes i la declaració de conflictes d'interessos en relació amb els articles. Per tant, malgrat que *Debats* fa tots els esforços possibles per assegurar les bones pràctiques en la publicació de la revista i detectar males pràctiques o plagi, la revista *Debats* declina qualsevol responsabilitat sobre els possibles conflictes derivats de l'autoria dels treballs que s'hi publiquen. Els autors poden trobar les normes per als autors i una guia de bones pràctiques i ètica al final de la revista i a la seua pàgina web.

Tots els articles de la secció monogràfica (Quadern) i de la secció d'articles de recerca (Articles) han passat un filtre inicial de l'editor i, posteriorment, un rigorós examen d'avaluació d'experts amb cegament doble d'almenys dos acadèmics especialistes en la matèria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat: Reconeixement – NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.



Correspondència, subscripció i venda / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder i societat

Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

C/ Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169

secretaria.debats@dival.es

www.revistadebats.net

www.alfonselmagnanim.net

Subscripció anual en format imprés (dos números a l'any, preus amb IVA i despeses d'enviament incloses). Pagament per transferència bancària a nom de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripció anual: 10 euros

Número solt: 6 euros

Distribució / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

C/ Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

sendra@sendramarco.com

Impressió / Printing

La Imprenta CG

ISSN 0212-0585 (imprés)

ISSN 2530-3074 (digital)

Dipòsit legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder i societat

La revista *Debats* va nàixer el 1982 com una revista de la Institució Alfons el Magnànim (i, tot seguit, de la IVEL, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) de la Diputació de València amb la voluntat de promoure i actualitzar els grans debats de les ciències socials a València, donant peu a la participació d'importants figures en aquests camps. Actualment, la revista *Debats* és una revista semestral i té l'objectiu d'aglutinar les reflexions actuals en el camp intel·lectual entorn de la cultura —en el sentit ampli de pràctiques culturals i també en el sentit restrictiu de les arts— i la seua relació amb el poder, la política, la identitat, el territori i el canvi social. El marc de referència de la revista se situa en les temàtiques que són rellevants en la societat valenciana i el seu entorn, però amb intenció de convertir-se en un referent a nivell europeu i internacional. La revista parteix de la perspectiva de les ciències socials, però pretén al mateix temps connectar amb les anàlisis i els debats contemporanis de les humanitats així com dels estudis de comunicació i dels *cultural studies*. Així mateix, es reclama metodològicament plural al mateix temps que pretén incentivar la innovació en l'adopció de noves tècniques de recerca i de comunicació dels resultats a un públic ampli. És a dir, pretén convertir-se en un instrument d'anàlisi de les problemàtiques emergents al voltant de la cultura i la societat contemporànies des d'una perspectiva àmplia i multidisciplinària combinant una voluntat d'incidència social amb el rigor científic de les publicacions i els debats científics a nivell internacional.

Coordinació / Coordination

Joaquim Rius Ulldemolins (Universitat de València)

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

Consell de redacció / Editorial Board

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)

Antonio Ariño (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)

Marian Chaparro Domínguez (Universidad Complutense de Madrid)

Maria del Mar Grieria (Universitat Autònoma de Barcelona)

Anacleto Ferrer (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Pedro García (Universitat de València)

Ana M. González (Universidad Pablo de Olavide)

Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)

Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Albert Moncusí (Universitat de València)

Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sandra Obiol (Universitat de València)

Vicent Olmos (Universitat de València)

Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)

Igor Sádaba (Universidad Complutense de Madrid)

Ismael Saz (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Comité científico / Scientific Committee

Ana Aguado (Universitat de València)

Eduardo Álvarez Pedrosian (Universidad de la República)

Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)

Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)

Marco Antonio Chávez Aguayo (Universidad de Guadalajara)

Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)

Josepa Cucó (Universitat de València)

Jaume Franguesa (SUNY: University at Buffalo)

Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)

Ernest García (Universitat de València)

Mariàngela Giamo Bonardi (Universidad Católica del Uruguay)

Clive Gray (University of Warwick)

David Inglis (University of Helsinki)

Omar Lizardo (University of California Los Angeles - UCLA)

Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Michel Martínez (Université Toulouse I. Capitole 2)

Matilde Massó (Universidade da Coruña)

Joan Francesc Mira (Universitat de València)

Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)

Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)

Tomás Peters (Universidad de Chile)

Alain Queminn (Université Paris 8)

Philip Schlesinger (University of Glasgow)

Adrian Scribano (Universidad de Buenos Aires — CONICET)

Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)

Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Disseny / Design

Estudio Juan Nava gráfico

Il·lustracions / Illustrations

Carmen Frontera

Administració / Management

Clara Berenguer (Jefa de Publicaciones)

Josep Cerdà (Publicacions)

Mary Luz Ivorra (Publicacions)

Robert Martínez (Publicacions)

Toni Pedrós (Publicacions)

Xavier Agustí (Publicacions)

Cristina González (Cap de Negociat d'Administració)

Maria José Villalba (Administració i subscripcions)

Óscar Moncho (Administració)

Altea Tamarit (Cap de Difusió)

Hugo Valverde (Difusió)

Ana Serrano (Difusió)

Julio Hervás (Distribució)

Luis Solsona (Distribució)

Coordinació i assessorament lingüístic / Coordination and language consulting

Nou Traduccions, Servicis Editorials

Maquetació / Layout

Mayte Mar Disseny Gràfic i Comunicació

Bases de dades i directoris / Databases and directories

— Compludoc

— Dialnet

— Directory of Open Access Journals (DOAJ)

— Emerging Sources Citation Index

— ERIH PLUS

— ISOC – Revistas de CC. Sociales y Humanidades

— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)

— Periodical Index Online

Sistemes d'avaluació / Evaluation systems

— Scopus

— CARHUS+ 2014

— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)

— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas

— IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)

— Latindex

— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)

Sumari/Contents

Monogràfic: **El rock ha mort? Visca la sociologia del rock!**

Special Issue: *Rock is dead? Long live to sociology of rock!*

Coordinat per / *Guest Editor*

Fernán del Val i Cristian Martín Pérez Colman

Fernán del Val i Cristian Martín Pérez Colman	Presentació del monogràfic El rock ha mort? Visca la sociologia del rock! <i>Introduction to the Special Issue: Rock is dead? Long live to sociology of rock!</i>	— 06 / 17
--	---	-----------



Simon Frith	Noves consideracions sobre <i>Performing Rites</i> <i>Performing Rites revisited</i>	— 19 / 32
Motti Regev	Pop-rock, cosmopolitisme musical i coneixement musical corporeïtzat <i>Pop-Rock, Musical Cosmopolitanism and Embodied Musical Knowledge</i>	— 33 / 46
Amparo Lasén	No sols un camp de naps: experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock <i>Not just cock rock: Body and affective male experiences in dancing rock</i>	— 47 / 62
Candy Leonard	Beatles i boomers: el fenomen fan musical com a recurs per al benestar <i>Beatles and Boomers: Music Fandom as a Resource for Well-being</i>	— 63 / 76
Manuela B. Calvo	El <i>metal</i> a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical <i>Metal music in Argentina: debates in place and time about a music scene</i>	— 77 / 91

ENTREVISTA

- Fernán del Val i Cristian Martín Pérez Colman** Entrevista. Santiago Auserón: filòsof per vocació, roquer per ofici — 92 / 97
Interview. Santiago Auserón: philosopher by vocation, rocker by profession

ARTICLES

- Guillermo López-García i Lidia Valera Ordaz** L'esfera pública postmediàtica — 98 / 114
The Post-media Public Sphere
- José Enrique Antolín Iria** Crisi ambiental i construcció de nous vincles socials — 115 / 129
The Environmental Crisis and the Construction of New Social Bonds

RESSENYES

- Pau Pérez Ledo** CASTELLÓ-COGOLLOS, Rafael — 130 / 134
Camins d'incertesa i frustració. Les classes mitjanes valencianes (2004-2018)
 València, Institutió Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2022, 200 p.
- M. del Carmen Agulló Díaz** LÁZARO LORENTE, Luis Miguel — 135 / 140
La nueva Atenas del Mediterráneo. El sueño de un novelista. Vicente Blasco Ibáñez, cultura y educación populares en València (1890-1931)
 València, Institutió Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2021, 635 p.

Presentació del monogràfic. «El rock ha mort? Visca la sociologia del rock!»

Coordinat per
Fernán del Val

UNED

Cristian Martín Pérez Colman

UNIVERSITAT ALFONSO X EL SABIO

En el seu últim disc en directe, *En el Fillmore* (2023), el grup de rock Los Deltonos, originaris de Cantàbria i amb una trajectòria llarga en el rock espanyol, farcida d'alts i baixos, conflictes amb discogràfiques, expulsió de membres, i unes dosis d'autenticitat rockera, llancen una pregunta a l'aire als seus seguidors: Ha mort el rock? Un cor petit de veus greus respon sense molt d'entusiasme: no!

El tòpic de la mort del rock, agitat en nombroses ocasions al llarg del segle *xx*, s'ha fet difícilment refutable en aquestes alçades del segle *xxi*: són altres gèneres musicals, com l'electrònica, el *reggaeton*, el *trap*, o aquell metagènere que assimila qualsevol expressió musical, el pop, els que encapçalen llistats de vendes, d'escoltes, de visualitzacions, etcètera. Com va observar el sociòleg Andy Bennet (2013), les societats occidentals estan cada vegada més envellides, i els gustos musicals que s'originen en l'adolescència i la joventut es mantenen al llarg del trajecte vital per part de molts aficionats. Els estils subculturals, la participació en escenes musicals, l'assistència a concerts i festivals, continuen com a pràctiques habituals en persones de més de quaranta anys. Els festivals més importants de músiques populars continuen encapçalats per grups de rock, i hi ha una peça cotitzada que són els supervivents de la dècada dels seixanta (Cruz, 2023), encara que les bandes més actuals manquen d'aquest prestigi. Per tant, encara que el rock dorma a la tomba, continua proporcionant abundants beneficis econòmics i formant part de la banda sonora del dia a dia de milions de persones.

Però, com apunta Simon Frith en el text que aporta a aquest dossier, les músiques populars, durant el segle *xx*, feien referència al present i al futur, o si més no imaginaven futurs possibles. Ara bé, com ja fa temps va indicar Simon Reynolds (2012), el rock fa trenta anys que està submergit en bucles nostàlgics i «retromaníacs», resorgiments i exercicis d'estil, executats de manera brillant per joves i no tan joves. Ara, aquesta mirada cap al futur s'imbrica en altres gèneres com el *drill* o el *trap*, abraçats a l'*autotune* i a la llibertat creativa que proporcionen les noves tecnologies (Mackintosh, 2022).

SOCIOLOGIA I ROCK (UN MATRIMONI QUE NO HA PERDUT TOT EL FOC)

Aquest monogràfic sobre sociologia i rock té com a objectiu aprofundir en una àrea de la sociologia que a penes ha tingut recorregut en l'acadèmia espanyola. Amb aquesta finalitat, al dossier hi ha treballs d'autors i autores que considerem d'una rellevància sobrerera en l'àmbit sociològic de l'estudi del rock, així com amb nous autors que ara per ara treballen, des de les ciències socials, en algunes de les diferents dimensions d'aquest gènere.

Sembla estrany que una branca d'estudi, adscrita a un dels fenòmens sociològics més importants i destacats del segle passat, s'haja quedat en una mena d'oblit i emmascarament a l'acadèmia espanyola. Encara que potser cal partir d'un fet més ampli: la sociologia de la cultura, que podríem entendre com l'àrea en què l'estudi del rock podria tenir acollida, és una branca menor dins de la sociologia espanyola. I que, si bé en els últims anys ha tingut un cert repunt, s'han quedat lluny de la importància d'altres disciplines. De la mateixa manera que el rock, com a camp cultural, ha tingut un assentament complex en la cultura espanyola, la sociologia del rock ha entrat a l'acadèmia espanyola més tardanament (amb el tombant de segle), quan l'efervescència del fenomen quedava lluny.¹

La sociologia del rock va ser de bon començament el lògic desenvolupament de l'estudi d'un camp múltiple que concernia la producció musical en el context de la indústria discogràfica de la segona meitat del segle xx, que vinculava les joventuts de postguerra amb un nou paradigma social i cultural basat en el rebuig del món

¹ Amb les dosis justes d'egocentrisme, els autors del dossier considerem que alguns dels nostres treballs representarien aquesta xicoteta quota d'atenció de la sociologia espanyola cap al rock. Vegeu Pérez Colman i Val (2009), Val, Noya i Pérez Colman (2014), Val (2017) o Pérez Colman (2017). Per descomptat que l'estudi del rock, i de les músiques populars a Espanya, no s'esgota en els nostres treballs, ja que tant la musicologia com la comunicació són dues àrees fructíferes (més que la sociologia) en l'estudi d'aquests gèneres. Un estat de la qüestió actualitzat pot trobar-se en Piquer (2020).

adult i en l'experiència d'un hedonisme basat en l'oci, que es justificava en una ideologia de l'autenticitat que recuperava la tradició romàntica de l'art, etcètera. A la fi dels setanta i començament dels vuitanta, Simon Frith, va justificar la necessitat de l'anàlisi sociològica del rock en postular aquest camp musical com una manera de comunicació de masses. L'escola de Frankfurt, els emergents estudis culturals, la sociologia de l'educació o la sociologia de la joventut, van servir com a perspectives d'aproximació acadèmica a aquest sociòleg britànic.

És evident, tot i això, que el rock no ha sigut un objecte d'estudi exclusiu de la sociologia. Si els treballs de Frith van establir les bases per al seu estudi acadèmic, l'aparició en els anys vuitanta dels «popular music studies», lligats a la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), va col·locar l'estudi del rock sota una amalgama de perspectives, en les quals la musicologia, la comunicació, els estudis culturals i, de manera ja no tant preeminent, la sociologia, discutien sobre la vigència d'aquest gènere i del seu consum. La consolidació dels «popular music studies», i dels estudis culturals com a graus acadèmics, va fer que la sociologia cedís gradualment en el seu estudi.

Com es va arribar a aquesta situació? Cal recordar que originalment la musicologia es va dedicar a l'estudi i anàlisi, en sentit general, de la música occidental de tradició culta i artística, un fet que acostumem a anomenar de manera informal com a «música clàssica». La resta de manifestacions musicals va quedar fora de l'acadèmia musicològica. D'una banda, les diferents músiques tradicionals i artístiques de la resta del món no occidental van ser abordades per l'etnomusicologia, mentre que el folklore es va preocupar per les músiques rurals de tradició oral occidentals. Per una altra banda, així i tot, l'emergent camp de les músiques populars urbanes en la primera meitat del segle xx, bandejat per la musicologia, per trobar-hi poc valor musical respecte a la tradició canònica, i allunyat del folklore o l'antropologia de la música, per ser entès com a manifestació d'una música sense connexió amb els pobles del món, va restar sota l'empара de la preocupació sociològica. Semblava com si aquestes músiques noves només tenien valor com a manifestació de la nova societat de masses. Theodor Adorno va ser el cas més notable, tot i que no exempt de controvèrsia, de la preocupació sociològica per les noves músiques populars gravades. En ell trobem una clara identificació de les noves músiques amb la societat de masses i amb l'explotació capitalista de la música. Per a Adorno, les músiques populars són un monstre manipulatiu que té com a objectiu adequar les masses treballadores a una ideologia conformista i mancada de visió (o audició) crítica amb el sistema en què es troben.

Quan va sorgir el rock i va arribar el seu increïble impacte mundial, encara operava a l'acadèmia aquesta partició de l'estudi i anàlisi dels mons de la música. Musicologia i tradició canònica, folklore i tradició oral, etnomusicologia i músiques del món, sociologia i músiques populars urbanes. Aquesta vegada, però, la diferència va ser que, en comptes de criticar la manipulació de les masses, de l'anàlisi de les diferents dimensions sociològiques del rock, va suggerir no una manipulació sinó un alliberament de les masses, el subjecte fonamental de les quals, a més a més, es va identificar amb les noves joventuts de postguerra.

El rock va celebrar inicialment la joventut com un grup en si mateix, com va assenyalar Deena Weinstein (1991). Cal recordar la imatge dels adolescents estatunidencs transformats en grup de consum. Després, en els anys seixanta, el rock va començar a celebrar la joventut no sols com un grup en si, sinó com un grup per a ell mateix. Penseu en els canvis socials i culturals experimentats en aquella dècada. A partir de final de la dècada dels setanta, el rock va començar a celebrar una certa idea de joventut. Joventut com un significant flotant, alliberat de qualsevol vincle precís amb un grup d'edat determinat. Segons Weinstein, en aquest context, el problema de la sociologia del rock podria haver sigut la manca de cohesió teòrica.

Així i tot, les aportacions a l'estudi del rock des del saber sociològic han sigut claus per al seu desenvolupament. Els treballs de Richard A. Peterson sobre l'origen del rock (1990), o sobre els cicles de la indústria de la música popular (1975), en els quals va aplicar la sociologia de les organitzacions a l'estudi de les institucions centrals de la música popular (indústria musical, mitjans de comunicació, societats de drets d'autor) van mostrar com el desenvolupament del rock es podia explicar més enllà de la creativitat o de la idea del geni artístic. Motti Regev, que també participa en aquest monogràfic, va aplicar els avanços de la sociologia de la cultura *bourdieusiana*, per a mostrar com, a partir del treball de la crítica musical, el rock s'ha erigit com una forma artística (Regev, 1994). El treball de Regev, en concret en «Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within» (2007) i en «Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitanism in Popular Music» (2007), és especialment rellevant des de l'òptica espanyola, ja que la seua mirada cap al rock es construeix des d'Israel, no des del món anglòfon, amb especial atenció al rock a Llatinoamèrica i a Espanya. Això li ha permés introduir un matís que l'acadèmia anglòfona no hi havia analitzat: com es globalitza el rock i s'adapta a cada cultura, mitjançant el concepte de *cosmopolitisme estètic*. En problematitzar les idees del rock com a exemple d'una globalització imperialista, Regev explica com aquest gènere ha entroncat a poc a poc amb patrons culturals propis, i s'ha hibridat amb sons, músiques, llengües i accents autòctons. També han sigut notoris, i en certa manera una constant, els *one off* de la sociologia i el rock, com en el cas de H. Stich Bennet i *On Becoming A Rock Musician* (1980), un notable treball etnogràfic de l'experiència de ser un músic de rock, o Peter Wicke i el seu *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology* (1990), un dels primers intents de fer un sumari de l'estudi i anàlisi del rock.

Una aportació important més en aquesta línia d'estudis, en clau sociològica, rockera i, per fi, hispanoparlant, són els treballs que han abordat l'estudi del rock a l'Argentina. Les peculiaritats de l'anomenat «rock nacional», sobretot a partir dels anys vuitanta, quan la guerra de les Malvines feu que les Junttes Militars prohibissen la música en anglés en les ràdios, van impulsar la producció musical pròpia, alhora que els concerts de rock es convertien en llocs de resistència simbòlica a la dictadura i a la guerra. A mitjan dels vuitanta, Pablo Vila (1985) ja analitzava aquesta dimensió política del rock nacional, algunes de les idees del qual també són presents en els treballs de Pablo Alabarces (1992). S'obria així una línia de treballs que té continuïtat encara ara, amb investigadors i investigadores que aprofundeixen en la producció musical rockera des dels anys setanta

(Delgado, 2017; Sánchez Trollet, 2022). Escenes com el *metal* també són a hores d'ara analitzades per investigadors com Manuela Belén Calvo (2021), que també participa en aquest dossier, i que a més a més para atenció als estudis de gènere i identitat.

Malgrat aquestes aportacions, les limitacions de la sociologia del rock són clares, i no deixen de ser les limitacions que la sociologia de la música, i la sociologia de la cultura mostren, és a dir, les d'un camp fèril per adaptar les innovacions teòriques que sorgeixen en altres camps del saber sociològic, però amb una escassa aportació teòrica pròpia per a l'estudi del seu objecte. Simon Frith va aplicar amb encert els avanços de la sociologia de l'educació, i va mostrar la importància de les *art school* en la configuració d'una bohèmia rockera al Regne Unit dels seixanta. També va recollir el vigor dels estudis culturals (vegeu, per ex., Hall i Jefferson, 1976; o Hebdige, 2004) per explicar les connexions entre joventut, música i estil en les construccions identitàries de la joventut. Peterson va introduir l'anàlisi organitzacional per analitzar el paper de les institucions en l'esdevenir dels gèneres musicals. Regev es va orientar cap al saber *bourdesià*, potser el saber més lligat a l'àmbit cultural dels ací exposats, així com cap a les teories de la globalització i del cosmopolitisme. Però no trobem en aquests autors una conceptualització pròpia, que al seu torn haja inspirat altres sabers sociològics.

Hi podem introduir dues excepcions. Una seria la del concepte d'*autenticitat*, que Frith desenvolupa, aplicat al rock, en els seus primers treballs, i que ha generat una bibliografia àmplia. Frith demostra amb aquest concepte que el rock construeix un discurs que continua vigent, sobre el paper de la cultura com a resistència contra les dinàmiques comercials del capitalisme. El rock vindria a ser un element de solidesa enfront de la liquiditat de la societat postmoderna, i enfront del canibalisme de la indústria musical. Els debats sobre l'autenticitat són clàssics en l'art, i la seua presència en les cultures populars són evidents: el futbol, la política i els mitjans de comunicació són espais en els quals l'autèntic (dins dels seus diversos significats) és valorat. D'altra banda, Regev, en «The "Pop-Rockization" of Popular Music» (2002) planteja un altre element de discussió: el de l'efecte de *poprockització* de les músiques populars. Regev suggereix que les maneres de compondre, crear, disseminar i consumir música, que es desenvolupen a partir del rock, s'han estés a diversos gèneres musicals. Així, gèneres actuals, que desafien l'autenticitat del rock (rap, *trap*), continuen lògiques que començaren a desplegar-se en els anys cinquanta del segle passat en aquest gènere.

CONTINGUT DEL MONOGRÀFIC

Per acabar, passem a presentar els continguts del monogràfic, en els autors que hi participen, en algunes de les aportacions presents en els seus textos, i en l'entrevista amb el músic i investigador Santiago Auserón.

Ja hem indicat la importància de Simon Frith en el desenvolupament de la sociologia del rock, i de la música en general. Per això, és un honor comptar amb un text seu en aquest dossier. Frith planteja en aquest article, «*Performing Rites revisited*»,

una revisió de l'obra seminal seua, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996).² El punt de partida de l'autor és que si els judicis estètics estan arrelats en un context social, com plantejava en aquest treball, els canvis tecnològics, geogràfics, socials i polítics que han afectat les músiques populars en els últims vint anys, han hagut d'incidir en aquests judicis, i en la manera de construir-los. Per exemple, les formes de consum s'han individualitzat. Ja no escoltem la música que no volem escoltar, ens diu Frith. En l'època de l'«escassetat», prèvia als desenvolupaments digitals, els discos es compraven a ulls clucs, a tot estirar guiats per un *single*. I, per a escoltar aquell *single*, calia escoltar la ràdio, que emetia cançons que podien no agradar-nos, però que acabàvem memoritzant, esperant que sonés el nostre particular *hit*. Una cosa semblant ocorria amb els programes de videoclips. Les plataformes en *streaming*, de YouTube, l'MP3..., la lògica de l'abundància, ens permeten escoltar el que vulguem i quan vulguem. Però els gustos es van construint d'una manera no tan col·lectiva, compartint i coneixent menys del que uns altres escolten, en bombolles pròpies.

Al seu torn, el text també serveix per apuntar algunes de les llacunes en els enfocaments acadèmics de les músiques populars. Una d'aquestes llacunes seria allò que Frith defineix com la «incapacitat» dels acadèmics d'escoltar música i atendre els sons. L'enfocament de la música resta en un segon pla, mentre que els contextos i significats són desentranyats. El que Frith proposa és desenvolupar una sociologia musical, en lloc d'una sociologia de la música (Val, 2022). Això implicaria que els investigadors començaren a parar atenció als oïdors. Parar atenció a les formes d'escolta, als usos de la música, als seus judicis i opinions, deixant de costat les intencionalitats (distincions) que la sociologia sol circumscriure als actes d'escolta. I si comença a atendre's l'escolta, caldria atendre també, diu Frith, el ball. Ballar i escoltar música són activitats lligades, encara que no s'analitzen així. Com veurem més tard, el text d'Amparo Lasén, partint precisament d'alguns textos clàssics de Frith, repensa aquestes qüestions.

Finalment, ens volem quedar amb aquesta frase del text: «si hagués de reescriure *Performing Rites* ara, estaria menys interessat en com els músics es converteixen en estrelles, que en com els músics donen sentit a les seues vides quan no es converteixen en estrelles», això és, construir una sociologia menys «rockista», menys centrada en músics, vendes i discogràfiques, i més atenta a la música com a generadora de sentit i de relacions socials.

També hi destaquem la col·laboració del sociòleg israelià Motti Regev. A diferència de Frith, que sí que ha sigut traduït, no hi havia fins ara publicacions de Regev en espanyol. El seu treball reprén l'anàlisi sociològica i se centra en l'anàlisi de les dimensions artístiques i en l'impacte que ha tingut el rock com a llenguatge global

² Potser és indicatiu del pes de la sociologia del rock en cada país, potser una pura casualitat, aquest llibre de Frith va ser traduït al castellà i publicat a l'Argentina per Paidós, el 2014, però mai s'ha editat a Espanya.

en la resta d'escenes musicals del món. Ha escrit diversos articles i una gran part de les seues idees estan resumides en *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (2013).

En l'article que ací compartim, Regev reflexiona sobre com l'experiència del rock ha ajudat a establir una manera de coneixement corporal globalitzat i compartit, una sort d'*habitus* cosmopolita. Aquest coneixement encarnat, corporal i sonor, és una evidència no sols del cosmopolitisme estètic en què sociològicament habitem, sinó de la forma rockeritzada en la qual ara com ara diversos ciutadans del món comparteixen un capital apreciatu, un *habitus* equipat amb el coneixement cultural que permet el desxiframent immediat, espontani i intuïtiu de sonoritats musicals pròpies del pop-rock, siga aquest local, indígena o angloamericà.

Fet i fet, Regev, en fer referència en última instància a la *poprockització*, va més enllà del rock com un gènere, i ens parla del pop-rock com una situació global de la música contemporània, que s'ha anat erigint sobre les bases de la música popular urbana nord-americana des de mitjans del segle xx. Tots els desenvolupaments posteriors, el rock, el *hard rock*, el *reggae*, el *hip-hop*, el *punk* o la música disco, per esmentar-ne uns quants, eixirien de la mateixa matriu d'interacció musical i cultural internacional; sempre sota la mirada anglòfona minvant. Minvant no com una retirada definitiva, sinó com un deixar espai a noves sonoritats i formes de coneixement corporal que aquestes mateixes ens anirien permetent. El rock, en la sociologia de Regev, per tant, seria l'estil o el gènere de partida, l'origen d'una música popular nova i el començament d'un camí de cosmopolitització irrefrenable.

Manuela Calvo, investigadora argentina centrada en els *metal studies* i doctora en Comunicació, representa el cosmopolitisme acadèmic que d'alguna manera és homòleg, en el sentit *bourdesià*, del cosmopolitisme estètic del pop rock esmentat per Motti Regev. El seu treball, provinent dels marges de la perifèria musical i acadèmica, ens acosta als estudis de gènere, tot parant atenció a la conformació discursiva de l'autenticitat del *metal* en el cas argentí.

En el seu article, titulat «El *metal* a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical», Calvo reflexiona sobre la situació acadèmica de l'estudi de les escenes musicals tenint en compte els resultats de la seua labor etnogràfica. L'autora se centra a esbrinar els patrons globals en la construcció de les escenes musicals —en el seu cas, del *metal*— seguint el deixant de Regev o Peterson, alhora que el cas argentí presenta unes certes característiques pròpies, a causa de la ubicació al sud global i a la perifèria lingüística, així com a la situació desigual que trobem en les diverses escenes locals. Al mateix temps hi assenyalava els elements que constitueixen els discursos legitimadors del *metal* argentí «autèntic».

Calvo identifica, gràcies a la seua labor etnogràfica, la manera en què la masculinització del *metal* ha implicat, en els discursos d'autenticitat, la negació o denigració de les dimensions femenines del rock, ajudant a replicar i mantenir en el camp musical

argentí distincions que Simon Frith i Angela McRobbie (1990 en bibliografia, original de 1978) van identificar ben prompte en el camp anglosaxó.

Candy Leonard és una sociòloga estatunidenca que ha investigat i analitzat l'efecte que la música dels Beatles —la seua escolta, així com la seua activitat comunal, mitjançant el *fandom*—, ha tingut en la generació *baby boomer*. Podem situar el seu treball dins dels Beatles studies, una altra de les branques i subdisciplines emergents dins del camp de l'estudi del rock que ha tingut un ampli desenvolupament en les últimes dècades.

En el treball que ací presentem, Leonard, reprenent la seua investigació de *Beatleness: how the Beatles and their fans remade the world* (2014), ens mostra com l'experiència *boomer* de créixer amb els Beatles està profundament intricada en la seua consciència, tant com un recurs per a tota la vida per a la resiliència com per al seu benestar. Com assenyala ella mateixa, el profund compromís d'aquesta generació amb la música i el *fandom* musical són recursos que poden ser aprofitats no sols pels seus fans, sinó també per les famílies o els professionals de la salut, per a estendre l'esperança de vida, mitigar la soledat, maximitzar el compromís i millorar la qualitat de vida d'aquesta primera generació de «vells fans». I, si tenim en compte com es traspassen les barreres generacionals, també de les següents.

Els Beatles sempre han sigut els primers en el seu camp. D'aquesta manera, el treball de Leonard, en la lògica del cosmopolitisme estètic, ens ajuda a entendre i a preveure els possibles camins que l'experiència fan, l'envelliment de les audiències, i fins i tot el futur dels sistemes sanitaris del món, tenint en compte el deteriorament cognitiu propi de la vellesa, puguem arribar a prendre.

Com apuntàvem més amunt, el text d'Amparo Lasén sembla dialogar, en certa manera, amb algunes de les crítiques que Frith desplega entorn de les sociologies de la música. Lasén, professora de Sociologia a la Universitat Complutense de Madrid, ha desenvolupat una carrera àmplia com a professora i investigadora a França, Espanya i el Regne Unit, països on ha analitzat dinàmiques culturals i visuals contemporànies fins a convertir-se en pionera en l'estudi del tecno a Espanya (Lasén i Martínez de Albéniz, 2001).

En el seu article, l'autora tracta de fer un gir de 180 graus en algunes lectures de gènere entorn del rock com a gènere masclista, i al concepte de *cock rock* ('rock titola', en la traducció més literal), precisament encunyat per Frith i McRobbie en els anys setanta, per donar compte d'unes certes masculinitats que es teixeixen entorn del rock. La idea d'analitzar el rock des del punt de vista dels aficionats acosta la sociologia a les audiències, i deixa de costat una certa fixació amb músics i periodistes, entenent la música com un element que permet una construcció d'identitats, no tant com un reflex d'aquestes.

I fixar-se en el ball, en el seu potencial disruptiu, en les pràctiques dels subjectes, permet repensar algunes nocions prèvies entorn del rock i la masculinitat. Sense negar el

component masculista d'aquest gènere, alguns homes poden repensar els mandats de gènere, i construir masculinitats diferents, rares, incòmodes. De fet, els referents del *cock rock* anglosaxó (Robert Plant, Mick Jagger), no són exemples d'una masculinitat hegemònica. El rocker no balla, o balla malament, un fet que no costa d'admetre, perquè, dins de la masculinitat, ballar malament no és una vergonya. D'altra banda, alguns tipus de ball, com el pogo, són acceptats i compartits, com a manifestació de l'energia i de la comunitat rockera.

Tanca aquest monogràfic l'entrevista a Santiago Auserón, conegut també com Juan Perro. Només pel paper que va jugar com a membre fundacional de Radio Futura ja li sobraria a aquest músic espanyol per tenir un lloc destacat en la història de la música popular urbana. No obstant això, Auserón va tenir un abans i un després de Radio Futura que el converteixen en una de les figures centrals més interessants de la cultura sonora hispanoamericana. Filòsof de formació, amb un doctorat en la Universitat Complutense, Auserón es va calçar les botes de Juan Perro, «espècie de sonador trobador *bluesmen*», i es va tirar de cap a una aventura transatlàntica d'anada i tornada que encara no ha acabat.

En aquesta entrevista, entre altres temes, Auserón repassa com va sorgir el rock, aquella «mena de col·lisió entre la necessitat poètica i la capacitat d'arribar a molta gent». Assenyala la paradoxa radical del rock o «tensió» —com ell mateix en diu—, és a dir, la de ser inicialment una forma artística experimental i alhora multitudinària, en la qual «l'experimentació artística, que abans només estava a l'abast de les avantguardes poètiques o plàstiques, de sobte passa a estar a les mans de fills de la classe treballadora». Auserón fa saltar per l'aire alguns dels pressupòsits de la sociologia de l'art canònica (com la *bourdesiana*): allò que és artístic i allò que és popular encaixen, com també ho fa la indústria quan fa cas als capricis creatius dels xavals.

Un altre moment que cal destacar de l'entrevista arriba quan parla sobre la globalització musical i deixa clara la seua postura: «El que proposem és defensar un criteri d'estrangeria interioritzat a l'ànima». A la seua manera, coincideix amb els postulats generals del cosmopolitisme estètic del qual parla Motti Regev. En tot cas, i això és la part important, es tracta de la visió nativa, la visió «emic» del rock i la seua vocació sincrètica i híbrida, sobretot en eixir dels EUA (encara que Auserón també assenyale que la música mateixa dels EUA és ja una hibridació que pren elements africans, però els desplaça o els porta a un punt més enllà de la seua forma original). En aquesta línia afirmarà que «estem implicats en un procés de mestissatge mil·lenari amb un rastre que es pot descriure rítmicament, és a dir, en els ritmes ternaris que Espanya exporta a tot el continent americà, centreamericà, i Con Sud, on predominen els ritmes ternaris, els “valsecitos”, que s'interpretaven a Espanya des del Segle d'Or».

Auserón també hi parla sobre un altre dels seus esforços compositius, el d'emprar el castellà i aplicar les seues mètriques i accents en la rima de la música popular. La contrapartida a l'idioma natal tampoc escapa del seu comentari: el rock naix en una llengua estrangera, i el seu encant primigeni cal buscar-lo en la seua sonoritat. El «so

rítmic, vibrant, contagiós, elèctric, estranger, ens va permetre contagiar-nos d'una música de la qual no enteníem la lletra, ens feia igual». Auserón blanqueja aquell plaer molt sovint ocult, el del pes del so en l'atracció inicial del rock per als no angloparlants (ací assoleix tota la seua esplendor l'acudit de Mafalda, que diu que ningú sap què significa «gau», però a mig món li agraden els gossos).

Un últim gran moment que esmentarem ací de l'entrevista és quan Auserón, parlant sobre Radio Futura, al·ludeix a una de les claus més importants del seu èxit, la feina. «El triomf de Radio Futura va ser passar de ser uns ignorants de l'ofici musical, a ser uns bons professionals en l'escenari», diu, en situar la feina per damunt del geni.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alabarces, P. (1992). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Bennett, A. (2013). *Music, Style and Aging. Growing Old Disgracefully?* Filadèlfia: Temple University Press.
- Bennet, H. S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts.
- Calvo, M. B., Pascuchelli, M., i Vidal, P. (2021). Los estudios del metal (metal studies) en Argentina: un posible estado del arte. *El Oído Pensante*, vol. 9, núm. 2, 252-278.
- Cruz, N. (2023). *Macrofestivales. El agujero negro de la música*. Península Ediciones.
- Delgado, J. (2017). *Tu tiempo es hoy: Una historia de Almendra*. Azuqueca de Henares: Eterna Cadencia.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.
- Frith, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nova York: Pantheon.

- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, S. (2007). *Taking Popular Music Seriously. Selected essays*. Ashgate, Aldershot.
- Frith, S., i Goodwin, A. (eds.) (1990). *On Record. Rock, pop, and the written word*. Londres: Routledge.
- Frith, S., i McRobbie, A. (1990). Rock and Sexuality. En S. Frith i A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, 371-89.
- Frith, S., Straw, W., i Street, J. (eds.) (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, S., i Jefferson, T. (eds.) (1976). *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Hutchinson.
- Hebdidge, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Lasén, A., i Martínez de Albéniz, I. (2001). «El tecno: variaciones sobre la globalización». *Revista Política y Sociedad*, núm. 36.
- Leonard, C. (2014). *Beatleness: how the Beatles and their fans remade the world*. Nova York: Arcade.
- Mackintosh, K. (2022). *Gritos de Neón. Cómo el Drill, el Trap y el Bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez*. Caja Negra.
- Pérez Colman, C. (2017). Rock y creatividad: los Beatles y la fórmula generadora del rock discográfico en los años sesenta. En Rodríguez Morató i Santana (eds.), *La Nueva Sociología de las artes*. Barcelona: Gedisa.
- Pérez Colman, C., i del Val, F. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios*, vol. 3(2), 181-192.
- Peterson, R. A. (1990). Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music*, vol. 9, núm. 97-116.
- Peterson, R. A., i Berger, D. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, vol. 40, núm. 2, 158-173.
- Piquer, R. (2020). Popular Music in Spain: Current Lines of Research and Future Challenges. *IASPM Journal* 10(1), 59-69.
- Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music, *The Sociological Quarterly*, vol. 35, núm. 85-102.
- Regev, M. (2002). The «Pop-Rockization» of Popular Music. En D. Hesmondhalgh, i K. Negus (eds.), *Studies in Popular Music*. Londres: Arnold.
- Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, vol. 1(3), 317-341.
- Regev, M. (2011). Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitanism in Popular Music. *American Behavioral Scientist*, vol. 20(10), 1-16.
- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Sánchez Trolliet, A. (2022). *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Universidad de Quilmes.
- Val, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en España (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.
- Val, F. (2022). De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad. *Revista Internacional de Sociología*, 80(2).
- Val, F., Noya, J., i Pérez Colman, C. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (145), 147-178.

- Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (ed.), *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres, rock nacional*. Buenos Aires: CEAL.
- Weinstein, D. (1991). The Sociology of Rock: An Undisciplined Discipline. *Theory, Culture & Society*, vol. 8, 97-109.
- Wicke, P. (1990) *Rock music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.



UADERN



Noves consideracions sobre *Performing Rites*

Simon Frith

UNIVERSITAT D'EDIMBURG

Simon.Frith@ed.ac.uk

ORCID: 0000-0002-9774-8722

Rebut: 18/10/2021

Acceptat: 18/10/2021

RESUM

Performing Rites. On the Value of Popular Music es va publicar fa vint-i-cinc anys. L'objectiu del llibre era abordar qüestions de valor musical i demostrar que els arguments que qualificaven la música de bona o dolenta eren tan necessaris per a la cultura musical popular com per a l'art culte. Aquest article examina els canvis en les pràctiques i estudis de la música popular durant l'últim quart de segle i reflexiona sobre els efectes d'aquests canvis en el discurs de valor. Els canvis que m'interessen són la transformació digital de la comunicació musical, que origina formes noves de crear, consumir i compartir música; les forces demogràfiques que han remodelat tant la geografia com l'ecosistema del mercat musical, i l'aparició de la música electrònica de ball en una nova economia de la música «en viu». Què significa, des d'un enfocament sociològic de l'estètica, que la gent ja no es veja obligada a escoltar música que no li agrada? Que els algorismes hagen minat un sistema d'autoritat musical (ràdio musical i premsa musical) que fa un temps es donava per descomptat? Que ballar siga una manera tan important d'escoltar? Què és un «músic» en l'era digital? A l'hora d'abordar aquestes qüestions, també reconec que, de la mateixa manera que les possibilitats històriques i discursives configuren els qui creen i escolten música popular, aquestes possibilitats també configuren els qui l'estudien. Tenim la llibertat d'estudiar el que ens agrada i de la manera que ens agrada, però només en les circumstàncies en les quals ens trobem. Com han canviat aquestes circumstàncies des de 1996?

Paraules clau: valor; música popular; escoltar; ballar; transmetre; elecció

ABSTRACT. *Performing Rites* revisited

Performing Rites. On the Value of Popular Music was first published 25 years ago. The aim of the book was to address issues relating to musical value and to show that arguments about whether music was good or bad were as vital for popular music culture as for high art. In this paper, I consider the changes in popular music practices and studies that have occurred over the last quarter of a century and reflect on the effects these changes have had on value discourse. The changes that interest me are the digital transformation of musical communication, leading to new ways of making, listening to and sharing music; the demographic forces that have reshaped both the geography and the ecology of the music market; and the emergence of electronic dance music in a new economy of 'live' music. What does it mean for a sociological approach to aesthetics that people no longer have to listen to music they do not like? That a once commonly overlooked and undervalued apparatus of music authority (music radio and the music press) has been undermined by algorithms? That dancing is such an important way of listening? What is a 'musician' in the digital age? In addressing these questions, I acknowledge too that, just as popular music makers and listeners are constructed as such by their historical and discursive possibilities, so, too, are popular music scholars. We are free to study what and how we like but only under the circumstances in which we find ourselves. How have these circumstances changed since 1996?

Keywords: value, popular music, listening, dancing, streaming, choice

SUMARI

Introducció
Triar música
Escoltar música
Fer música
Conclusió
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Simon Frith. The University of Edinburgh, Edinburgh College of Art, 74 Lauriston Place Edinburgh, EH3 9DF.

Citació suggerida / Suggested citation: Simon, F. (2024). Noves consideracions sobre *Performing Rites*. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 18-32. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.1>

INTRODUCCIÓ

Al principi, vaig redactar aquest article com a discurs d'obertura del 17é Congrés de la IASPM, celebrat a Gijón el juny de 2013. Per a mi va ser tot un plaer rebre l'encàrrec de presentar aquesta ponència perquè devia la meua carrera a la IASPM, una organització exigent que oferia un magnífic suport a aquells que de bon començament teníem interès a establir la música popular com un camp acadèmic d'estudi, i n'agraïa el convit especialment perquè en aquell mo-

ment arribava al final de la meua carrera: aquell mes d'agost em retirava de la docència a jornada completa i aquest va ser el meu últim acte de la IASPM. Però també em va sorprendre. No és habitual que assistisca a concerts de grups de música veterans que toquen els vells èxits i no crec que el futur dels estudis de la música popular siga la celebració del que fa un temps consideràvem podria ser. El valor de la música popular radica en la manera en què es reflecteix en el present i suggereix un futur, no en la seua capacitat

de fer-nos sentir bé sobre el passat. I el que val per als vells roquers que assagen les cançons de sempre també val per als vells acadèmics que assagen els arguments de sempre. Em va sorprendre particularment que em demanaren a mi, membre fundador de la IASPM, presentar un congrés organitzat per a «qüestionar les ortodòxies».

Després de pensar-m'ho, vaig decidir que la millor manera d'abordar la comesa era a través del llibre que vaig escriure el 1996, *Performing Rites*. Els objectius de *Performing Rites* eren mostrar, en primer lloc, que un sociòleg podia abordar qüestions de valor musical que es consideraven terreny dels filòsofs i especialment pel que fa a la música clàssica, i, en segon lloc, que aquestes qüestions eren essencials per al funcionament de la música popular. El meu punt de partida va ser que els arguments que qualifiquen la música de bona o dolenta, correcta o incorrecta, impliquen constantment els qui fan i escolten música popular; són fonamentals per a tota la vida cultural i no sols per a l'alta burgesia del món de l'art. També volia qüestionar una branca d'estudis culturals que llavors era dominant i que no parava atenció als judicis de valor a l'aula.

El meu enfocament tenia les arrels en la sociologia marxista. O, dit d'una altra manera, s'hi considerava que la gent —músics, fans— era lliure de definir els criteris i les eleccions musicals per raons individuals, però que aquests criteris i eleccions sempre s'aplegaven en circumstàncies històriques no de la seua pròpia elecció: circumstàncies materials (els efectes de la tecnologia, el comerç, l'educació i el poder institucional de diversa mena) i circumstàncies discursives (com s'expressen i entenen l'elecció i els valors musicals). Argumentava que els judicis estètics són, necessàriament, construccions socials. Estan determinats, fins i tot en les circumstàncies més individuals, pel que és possible, imaginable i explicable.

La primera qüestió que planteja aquest treball és que les circumstàncies materials i discursives han canviat des de 1996 i, per tant, la construcció social dels ju-

dicis de valor en la música popular ha de tornar a ser examinada. Els motors del canvi cultural continuen sent la tecnologia, la demografia i la ideologia, i els últims vint-i-cinc anys d'història de la música popular han sigut afaïçonats pel major domini dels mitjans digitals per a crear, emmagatzemar i escoltar música, pels efectes continus de l'envelliment i el canvi generacional i per les últimes manifestacions de la globalització i el moviment de persones, productes i idees entre fronteres culturals i geogràfiques. Aquestes forces històriques han impulsat l'aparició de nous costums socials i polítiques, però alhora s'han vist impulsades per aquestes últimes.

És clar, els efectes d'aquests canvis han sigut objecte d'estudi per part dels acadèmics de la música popular i no vull fer ací un resum o una crítica del seu treball. El meu interès és més limitat: quina repercussió té la història recent de la música popular en els arguments sobre el valor i el discurs que vaig plasmar en *Performing Rites*? I una complicació afegida sobre aquest tema: no sols és la cultura musical popular la que ha canviat des de 1996, també ho ha fet l'acadèmia. Si les circumstàncies històriques i les possibilitats discursives configuren els qui fan i escolten música popular, aquestes també fan la seua en el cas dels acadèmics de la música. Potser tenim la llibertat d'estudiar el que ens agrada i de la manera que ens agrada, però només en les circumstàncies que tenim, tant materials i institucionals, com intel·lectuals i conceptuals. Per tant, els estudis de música popular constitueixen una iniciativa acadèmica construïda socialment, pel que fa tant al que s'estudia com per la manera que es conceben els temes d'investigació. Si la música popular es pot definir, en general, com la música que agrada a la gent, la qüestió és: *a quina gent?* I és indiscutible que en el desenvolupament acadèmic dels estudis de música popular s'ha considerat que una certa gent és més rellevant que una altra (els *punks*, per exemple, estan per damunt d'aquells que fan musicals o els qui hi assisteixen) o que el nostre concepte de la gent que és important ha canviat amb el pas del temps, com una resposta als desafiaments polítics de la sociologia feminista i els estudis de la cultura negra, per exemple.

Sempre s'han reconegut algunes de les limitacions del nostre treball com a acadèmics de la música popular: les condicions acadèmiques d'ocupació i de docència, els efectes del territorialisme disciplinari i les jerarquies d'estatus o la política de finançament per a la recerca. La IASPM es va fundar com una resposta a aquesta indiferència o hostilitat institucional. Ara bé, els interessos acadèmics també els determinen les experiències dels acadèmics fora de l'acadèmia, la vida familiar, l'edat i la seguretat econòmica. El pas del temps té els efectes en l'acumulació de coneixement; la tecnologia digital ha canviat la manera d'estudiar la música tant com s'ha modificat la manera de fer música. Un problema actual, per exemple, és la sobrecàrrega de coneixement. Quan escrivia *Performing Rites* tenia la certesa raonable que havia llegit tota la literatura acadèmica rellevant sobre música popular en anglès i estava al corrent de les obres més significatives en altres idiomes. Quan es va publicar el llibre, vaig haver d'acceptar que a partir de llavors la meua esperança seria llegir només una selecció xicoteta del treball acadèmic disponible. Cada vegada més acadèmics feien estudis de música popular en més països i en més disciplines. Afegim-hi la dialèctica de les generacions acadèmiques, amb cada nou grup d'estudiosos argumentant en contra dels seus predecessors i els efectes de la moda acadèmica. Amb el pas del temps, alguns noms clau (Adorno, Attali, Becker, Bourdieu...) han sigut recurrents i posteriorment han desaparegut dels debats dels congressos de la IASPM, mentre que els conceptes que havien sigut dominants (com el de les «subcultures») deixaven pas a noves inquietuds intel·lectuals («identitat», per exemple).

Puc il·lustrar la interacció dels canvis en les circumstàncies personals i professionals amb la meua pròpia experiència. Quan vaig escriure *Performing Rites* (basat en un programa de seminaris per a postgraduats), impartia classes en un centre d'estudis mediàtics, era crític de rock en actiu, format en el discurs del Regne Unit/EUA, i era un membre actiu de la xarxa europea de debat de la IASPM. Deu anys més tard feia classes en un departament de música tradicional i tenia companys i alumnes de música, cosa que significava involucrar-me no sols en la musicolo-

gia, sinó també en la psicologia i la fisiologia de la música, temes curiosament absents dels estudis de música popular. En general, havia deixat de ser crític de rock (encara que continuava presidint el jurat del Mercury Music Prize) i la meua recerca llavors se centrava en la música en viu més que en la música enregistrada. Per motius familiars, havia deixat de viatjar a l'estranger; passava molt més temps amb músics que amb periodistes i els meus alumnes de postgrau tenien preocupacions molt diferents de les dels alumnes a qui havia fet classe en els primers decennis de la meua carrera.

Si puc dir que les qüestions que m'interessen ara no són les mateixes que quan vaig escriure *Performing Rites*, això es deu al fet que jo he canviat i la cultura musical popular ha evolucionat. Tal com ho veig avui dia, sembla clar que l'estudi de la musical popular (i la IASPM en particular) va ser de bon començament una resposta davant una manera determinada de fer música, el rock, que estava definit per tres factors sociològics: les discogràfiques copaven el negoci de la música, els joves dominaven la creació i el consum de música i les idees romàntiques sobre l'autenticitat dominaven el discurs crític. El meu primer llibre acadèmic, *Sociologia del rock*, publicat el 1978, es va veure condicionat per aquests factors i, en particular, per la necessitat de teoritzar les diferències sociològiques del rock respecte de la música popular/de masses, d'una banda, i la música clàssica/culta, d'una altra. Aquestes qüestions també van influir en *Performing Rites*.

Aquest és un dels motius pels quals el llibre ara sembla que pugui estar desfasat. El rock continua sent una forma significativa de música popular, però ja no és la pedra angular d'un ecosistema comercial o cultural. Per exemple, l'accés a la música, ara per ara, està monopolitzat per empreses de *streaming* com Spotify, Apple Music o YouTube, més que per les botigues de discos o les emissores de música. A la primeria de la dècada de 2020, la indústria musical corporativa potser s'havia recuperat de la caiguda de les vendes de discos que hi va haver en el tombant de segle —sens dubte era més rendible que mai—, però això es degué al fet que s'havia adaptat amb èxit al nou

comerç de l'*streaming* digital. Les companyies discogràfiques també han hagut d'adaptar-se a l'auge de les corporacions globals de música en viu, com Live Nation, i al creixement notable de l'economia dels festivals. El que abans era la música dels joves, ara s'escolta en els homenatges i les actuacions de les bandes tribut, mentre que la música en viu més popular del nou mil·lenni, la música electrònica de ball, té una estètica molt diferent de la dels locals *indie* o els concerts de rock als estadis.¹

Com han afectat aquests canvis als discursos de valor en la música popular? A partir d'ara abordaré en aquest treball la qüestió sota tres epígrafs: «Elegir música», «Ecoltar música» i «Fer música».

ELEGIR MÚSICA

La poeta anglesa Lavinia Greenlaw recorda la seua adolescència a Essex en la dècada dels setanta amb aquestes paraules:

Esperar a escoltar una cançó era com esperar que un autobús arribés a aquell poble. Em podia estar una hora plantada a la vora de la carretera esperant un autobús que no hi arribava, incapaç d'acceptar que no estigués a punt d'aparèixer, amb la certesa que, quan entrés a casa i tanqués la porta, llavors arribaria. Mentre esperava escoltar en la ràdio el que m'agradava, em veia obligada a passar hores escoltant una altra música, però llavors podia sonar alguna cosa més que em cridés l'atenció. M'entusiasmava amb una cançó i tot seguit em distreia amb una altra. Algunes cançons venien a buscar-me i s'asseguraven que me les continuaria topetant fins que un dia o un altre les tindria al cap i llavors voldria escoltar-les. Trobava a faltar alguna cosa que no tenia. Podia haver-hi alguna altra manera més delicada de seducció? (Greenlaw, 2021: 57)

Un dels efectes més significatius de la revolució digital és que els adolescents ja no han d'escoltar música que no els agrada. Jo ho vaig fer fins a 2016. Cada any, com a president del jurat del Mercury Music Prize, m'enviaven uns 250 cedés que havia d'escoltar en un període de sis setmanes. Ara bé, aquesta era una experiència cada vegada menys habitual i un dels canvis més notables en el funcionament del premi Mercury en termes de màrqueting és que, mentre que al 1993 la gent s'arriscava amb un àlbum preseleccionat i les seues vendes augmentaven significativament, ara la gent prova una cançó o dues en Spotify i l'efecte en les vendes és molt inferior. Val la pena remarcar això perquè històricament, com recorda Lavinia Greenlaw, una part important de la cultura musical popular consistia a escoltar coses que no ens agradaven, en funció de l'organització de la programació de ràdio i televisió, el nombre limitat de punts de venda de música al país i el conservadorisme de les classes de música a les escoles. El risc de comprar un àlbum (quan deixaven de ser recopilacions d'èxits) era que un es gastava els diners sense haver escoltat una gran part del disc. En resum, el principal efecte de la tecnologia digital sobre el consum de música ha sigut canviar la naturalesa de l'elecció del consumidor.

De jove, el problema no només era triar la música que a u li agradava d'entre el que s'escoltava, sinó també tractar de descobrir el que no s'escoltava. Anar a cercar discos i col·leccionar rareses discotequeres era una necessitat per a l'aficionat a la música popular, igual que expressar una opinió sobre el que s'escoltava, agradés o no agradés. En canvi, ara no cal tenir una opinió, per exemple, d'Ed Sheeran, ni tan sols de Beyoncé, perquè no cal escoltar-los. Si abans escoltàvem música que ens agradava en un context poc favorable (programes d'entreteniment lleuger en la ràdio, per exemple), ara la música que ens agrada és el context per a tot allò altre que escoltem. Crec que aquest és un dels motius pels quals molta gent que té més de quaranta anys pensa que ara la música no és tan important per a la joventut, encara que la qüestió és que ho és d'una altra manera. Björn Ulvaeus, integrant d'Abba, presentava una campanya per a garantir que tots els que participen en

¹ Per a tenir una visió general dels canvis en l'economia política de la música al Regne Unit entre 1950 i 2015, vegeu Frith et al. 2013, 2019 i 2021.

l'enregistrament d'un disc rebessen una recompensa adequada en l'economia de la música digital; això és el que explicava al periodista de la BBC Mark Savage (22 de setembre de 2021):

Volem tornar a experimentar el que era obrir un àlbum de funda doble i escoltar les cançons mentre llegíem les notes que l'acompanyaven. Considere que és una experiència molt valuosa que els joves que escolten música avui dia s'estan perdent.²

Tot i això, no explica *per què* és una experiència tan valuosa.

Certament es podria dir que, si ja no cal justificar el que es vol escoltar (perquè ja no cal argumentar-ho), llavors no hi ha cap raó de pes per a formar part d'una audiència «informada». Per això la disminució de la demanda de crítics, d'una autoritat crítica, com assenyalava l'afebliment de la premsa musical. La qüestió ara no és com es parla de música, sinó si se'n parla. Històricament, l'audiència era aclamada públicament, per dir-ho així, per periodistes, locutors i el soroll dels departaments de venda de discos; així funcionava el màrqueting musical. Pot l'algorisme fer aquest treball de configuració d'una audiència? Com es configuren actualment els gustos del públic?

El mateix dia que la BBC informava de la nostàlgia de Björn Ulvaeus per les notes dels àlbums, *The Guardian* destacava un treball de recerca publicat en la revista *Proceedings of the Royal Society* que suggeria que un model matemàtic que descrivia la propagació d'una malaltia entre la població funcionava igual de bé a l'hora de descriure les tendències de descàrrega de cançons.

Dora Rosati, autora principal de l'estudi i graduada en Matemàtiques i Estadística per la Universitat McMaster d'Ontario, al Canadà, es preguntava amb els col·legues si podrien aprendre alguna cosa sobre com les cançons es popularitzen mitjançant l'ús

d'eines matemàtiques que habitualment s'apliquen a estudiar la propagació de malalties infeccioses.

L'equip va recórrer a una base de dades de vora 1.400 milions de descàrregues individuals del servei de *streaming* de música MixRadio, ja desaparegut. A partir de les mil cançons més descarregades al Regne Unit entre 2007 i 2014, van mesurar fins a quin punt un model estàndard d'epidèmia, denominat model SIR, coincidia amb les tendències de descàrregues de cançons al llarg del temps.

Rosati afirmava: «Això implica que molts dels processos socials que impulsen la propagació de malalties, o anàlegs a aquests processos, també podrien estar impulsant la difusió de cançons». Més concretament, dona suport a la idea que tant la música com les malalties infeccioses depenen de les connexions socials per a estendre's entre la població.

«En el cas d'una malaltia, si entres en contacte amb algú que està malalt, llavors tens una certa probabilitat de contreure la malaltia. Amb les cançons passa una cosa molt semblant. La gran diferència és que en el cas de les cançons, no té per què ser un contacte físic; podria ser que el meu amic haja usat aquesta nova cançó en la seua història d'Instagram, així que ara aniré a cercar-la».³

Els estudiosos de la música popular tradicionalment s'han vist a si mateixos com a fans, com a col·leccionistes, que acumulen el coneixement auditiu que els dona autoritat per a actuar com a promotors o comissaris implícits. Encara és viable aquesta afirmació en el món de l'audiència digital? Potser la nostra funció ara és *distingir-nos* de l'audiència de carrer, ja siga com a historiadors, arxivers i custodis d'un passat en què ningú més hi té molt interès o mitjançant la nostra obligació amb la música poc popular, amb la música que ningú escolta. La primera tasca implica convertir-se en experts en memòria musical, fer

2 <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-58643787>

3 <https://www.theguardian.com/science/2021/sep/22/mathematicians-discover-music-really-can-be-infectious-like-a-virus>

estudis crítics de les indústries de l'homenatge i la nostàlgia, i preocupar-se per la conservació i l'arxiu dels objectes materials de la música popular i les seues petjades. La segona tasca consisteix a fer que el que no s'escolte, s'escolte en un moment en què la gent pot elegir escoltar el que vulga.

Resta, però, una pregunta per respondre: quin tipus d'autoritat poden reclamar els acadèmics de la música popular en l'era digital? Per què hauria d'interessar-li a algú el que diem? Els primers acadèmics del rock, com jo, teníem la tendència de considerar-nos crítics, encara que, en general, els acadèmics no són precisament bons crítics. En comptades ocasions es preocupen pel que realment escolta la gent.

Fa molts, vaig acudir a una reunió de la llavors executiva de la IASPM a casa de Philip Tagg, a Göteborg. La reunió va coincidir amb el Festival d'Eurovisió, que se celebrava aquell any a Suècia. En la ràdio sueca se'ls va ocórrer la idea brillant que nosaltres —com a IASPM— donàrem la nostra opinió experta de qui hauria de guanyar després de totes les actuacions. Quan va aparèixer la primera actuació en el televisor de Philip, un membre de l'executiva, que no era europeu, es va quedar tan horroritzat que es va iniciar un debat sobre la música popular, l'exploació comercial, la corrupció de les audiències, etcètera, una discussió tan abrandada que, quan ens van telefonar de la ràdio sueca, no vam poder fer cap comentari perquè no havíem vist ni una de les actuacions.

Aquest és un exemple de com els acadèmics de la música popular que actuen com a crítics estan menys preocupats pel que hi ha —el so— que pel que no hi ha —el significat—. La música és sinònima d'una altra cosa, representa alguna cosa o necessita ser interpretada, significa quelcom que s'amaga al darrere, a sota o al més profund dels sons reals que ens arriben a les oïdes. Com a conseqüència, hi ha una mena de negligència investigadora. Continuem sense entendre bé què fa algú que escolta música ni què és escoltar música. Hi ha estudis útils sobre la ideologia de l'escolta —la construcció de l'audiència

silenciosa, atenta i autònoma a la sala de concerts del segle XIX, per exemple—, però hi ha poca evidència que la gent, fins i tot a les sales de concerts, escolte la música així (encara que sàpiga comportar-se com si ho fes). I encara més dubtós és que aquesta manera pública d'escoltar siga la forma en què s'escolta la música clàssica a casa.

El relat més suggeridor que conec sobre el fet d'escoltar música popular el va escriure Franco Fabri. En aquest descrivia, en una conversa publicada, la seua experiència quan escoltava un àlbum del grup britànic The Shadows. Hi descriu un estat mental a mitjan camí entre la vigília i el somni, una mena de suspensió conscient del pensament controlat perquè el flux de la música determine el flux de retalls d'imatges, emocions, records, sentiments.⁴

En canvi, els sociòlegs, ja siga Bourdieu quan dona compte de les audiències de música clàssica en els anys cinquanta o estudiosos més recents quan escriuen sobre els festivals de música de la dècada de 2010, tendeixen a tractar l'escolta musical com una ocasió per a anar més enllà: una mostra de «distinció» o l'expressió d'una «identitat». Tanmateix, això no respon a la pregunta que m'interessa: què fan realment els qui escolten música *com a audiència*?

ESCOLTAR MÚSICA

A la tardor de 2021, *The Guardian* entrevistava el britànic Sir Lucien Grainge, director de la corporació mundial Universal Music, amb seu a Nova York. Grainge explicava al periòdic per què els propietaris de la companyia, el conglomerat francès Vivendi, havien decidit que Universal cotitzés en borsa de manera independent. El rendiment d'Universal era creixent gràcies a l'augment de l'escolta digital. Deu anys abans, quan les vendes de discos s'havien desplomat i l'streaming encara no produïa ingressos significatius, Universal havia sumat 4.200 milions d'euros

4 Vegeu Fabbri i Quiñones, 2014.

i havia obtingut un benefici de 507 milions d'euros. La companyia estava llavors en vies d'obtenir uns ingressos anuals de vora 8.000 milions d'euros i uns beneficis anuals potencials de 1.500 milions d'euros. Grainge suggeria el següent:

Encara falta molt per venir, moltes oportunitats. Els índexs de penetració dels serveis digitals en alguns països més grans encara no han assolit els dels mercats més madurs, i per aquesta raó encara resta molt marge en aquests mercats clau. I si a això afegim que els fans escolten cada vegada més música a través d'altaveus controlats per veu, cotxes connectats, xarxes socials, jocs, gimnasos, etcètera, s'entén per què considerem que estem només al començament d'una nova onada de consum de música. Aquesta onada té lloc en diverses plataformes, algunes de les quals ni tan sols estaven en el radar fa només uns anys.

Mark Mulligan, analista de Midia Research, confirmava que al voltant del 10 % dels vora 22.000 milions de dòlars d'ingressos globals en *streaming* el 2020 procedien de les llicències d'escolta en plataformes com Facebook, a través d'altaveus intel·ligents com Alexa, d'Amazon, en jocs com Fortnite i del negoci de la bicicleta estàtica a casa. En paraules seues:

La música està arribant a tot arreu. A més dels programes de televisió, els jocs, la publicitat, TikTok, Peloton, hi ha un gran creixement en Instagram. L'*streaming* va ser com el començament que necessitava el cor de la indústria. L'ha posat en marxa i manté els llums encesos. Però no s'acaba ací. Els inversors compren catàlegs musicals i els mercats emergents hi registren un fort creixement. Tot això fa que la indústria musical atraga l'interès dels inversors. La indústria sembla estar en ple creixement.⁵

Tampoc sembla que tinga molt a veure amb el que era en l'època del rock i està organitzada entorn de

formes molt diferents d'escoltar música. Això fa que també s'evidencie en un altre efecte de la creació de música digital: l'èxit comercial de la música electrònica de ball. De fet, el ball sempre ha sigut una de les formes més importants d'escoltar música popular, però no ha interessat gaire als investigadors d'influències roqueres. Els antropòlegs fa molt temps que sostenen que la música i el ball no poden tractar-se com activitats separades, però els estudiosos de la música popular han passat per alt el ball o l'han associat a gèneres musicals pop menys significatius. En la pràctica, tot i això, la història de la música popular no pot dissociar-se de la història del ball, de qui balla amb qui, on, quan i com.

L'evolució de la música popular a la Gran Bretanya durant la postguerra, per exemple, va ser impulsada per les necessitats dels qui ballaven: ballar *jazz* en els clubs va establir les bases del que després serien els clubs de *rock and roll* i R&B, els clubs de *blues*, les discoteques i els clubs de ball. La novetat dels anys cinquanta no era que els joves passessin molt temps ballant (també ho feien en els anys trenta i quaranta), sinó que ara passaven cada vegada més temps ballant a locals on només acudien joves. El significat del ball per a la joventut pot relacionar-se clarament amb el festeig i la sexualitat, però el ball també era un escenari en què s'escoltava música, en el qual el significat/valor de la música estava relacionat amb les articulacions i respostes físiques. En el període 1950-1967 van tenir lloc al Regne Unit dos tipus de lluites ideològiques sobre la manera d'escoltar música: l'escolta silenciosa enfront de l'escolta sorollosa (un problema constant) i l'escolta com a espectacle (veure el grup) enfront de l'escolta com a participació (ballar). Els promotors tenien problemes quan un grup de persones volia veure els artistes i un altre el que volia era ballar amb la seua música. Era difícil organitzar l'espai perquè tots dos grups hi poguessen estar satisfets.

Des que vaig escriure *Performing Rites*, la importància cultural de la pista de ball ha esdevingut més evident, però encara ens manquen estudis sociològics del ball

5 <https://www.theguardian.com/music/2021/sep/21/universal-chief-growth-digital-listening-boom-record-music-flotation-lucian-grainge>

com una manera d'escoltar.⁶ Com entenen els qui ballen els plaers de l'impuls narratiu i la repetició o la manera en què la seua atenció canvia entre capes de so? Com es relaciona la capacitat d'escoltar diferents patrons sonors amb l'experiència de moure's al ritme que marquen? Lavinia Greenlaw suggereix el següent:

Potser el ball és la manera definitiva d'amplificació. Escoltes una cançó i el teu cos la fa sonar més fort. Tu també comences a sonar més fort, a ser més tu mateixa i a estar més alliberada. Sempre m'ha costat resistir-me a ballar i m'enrojole de tant com m'agrada. A vegades balle perquè em sent massa tímida per a entaular una conversa. O em sent sobreexcitada i tot seguit intente contenir-me. N'hi ha prou amb una bona cançó perquè deixe de banda la meua moderació? Qui és aquesta criatura alarmant que se sent obligada a llançar-se per ací? La retinc i tracte de ballar amb la mateixa despreocupació que qui no sap estar-se quiet mentre parla (Greenlaw, 2021: 58-9).

Un dels nous termes de l'apèndix de 2013 de l'*Oxford English Dictionary* era *dad dancing*, que definia com 'la mena de ball característic dels pares en els casosaments i que avergonyeix els fills' i que la revisió de 2014 del *Chambers Dictionary* defineix com el 'ball amb un menyspreu vergonyós pel ritme i la moda, considerat característic dels homes de mitjana edat'. Aquestes definicions, com l'autoreflexió de Greenlaw, plantegen tota mena d'interrogants sobre la funció del ball en les relacions socials que conformen l'escolta de música. Des de la perspectiva del rock, una particularitat del ball és que no se centra en el fet que ningú hi siga l'estrella: a la pista de ball la música s'experimenta a través dels cossos dels qui hi ballen, no dels intèrprets; mentre que el treball del DJ qüestiona la suposada distinció entre creativitat a l'estudi i creativitat a l'escenari. La resposta comercial a aquestes confusions va ser la comercialització dels

«súper DJ», que encarnaven un nou tipus d'artista estrella, però això no feu més que plantejar més preguntes: qui balla escolta (o qui escolta balla) seguint el súper DJ, la música que punxa o totes dues coses alhora? Qui fa la música en aquest cas?

FER MÚSICA

El setembre de 2021, l'Oficina de Propietat Intel·lectual del Regne Unit va publicar un informe exhaustiu dels «ingressos dels "creadors de música" en l'era digital». Una de les conclusions més sòlides va ser que «no hi ha evidència que hi haja hagut una època en què la música enregistrada fora la base d'uns ingressos substancials per a un gran nombre de músics, ni tan sols quan els ingressos totals eren més alts...» (Hesmondhalgh et al., 2021: 18). La majoria dels músics no viuen dels drets d'autor, la venda de discos o les llicències, sinó de la venda dels seus serveis. Per a ells, la música és un art, no un article de consum. Això era cert quan la indústria discogràfica dominava el negoci de la música entre les dècades de 1950 i 1990 i ho és ara, quan ja no ho fa. Quines conseqüències té?

En primer lloc, es tracta de qüestionar el tractament acadèmic dominant dels músics en termes de la seua autoexpressió creativa (la noció romàntica que sustentava el discurs del rock) i suggerir que hauríem d'entendre els músics com a treballadors i no com a artistes, com gent que fa música no per a ells mateixos sinó per a una altra gent, per a ocasions, necessitats i fins socials. La qüestió no és contraposar allò que és artístic enfront d'allò que és comercial, sinó el que es considera excel·lència en les habilitats i tècniques artesanals i qui és el millor jutge sobre aquest tema.

En segon lloc, la creació de música és un procés col·lectiu. La «creativitat» implica jerarquies de col·laboració entre diversos treballadors de la música: no sols els intèrprets, instrumentistes i cantants, sinó també les persones que en fan possible la interpretació. I aquestes jerarquies canvien segons les circumstàncies. En aquest sentit, la sociologia de la música pot relacionar-se amb la sociologia de la ciència. Pensem,

⁶ La revista pionera *Dancecult* aborda aquestes qüestions i fomenta l'estudi etnogràfic, però els seus articles sovint semblen suggerir que importen més els significats que les pràctiques. És com si els filòsofs se sentissen més atrets per la pista de ball que els sociòlegs.

per exemple, en els efectes que tenen en la creació musical els canvis en les condicions tecnològiques de la producció musical. La història dels músics que fan música popular també és necessàriament la història dels instruments musicals, dels estudis d'enregistrament i de l'amplificació en l'escenari.

En tercer lloc, pensar en la música com un art i no com un article de consum significa qüestionar les definicions acadèmiques acceptades de «música popular». Es podria argumentar, per exemple, que el *jazz* ha sigut bastant més significatiu per a la història de la música popular que el rock, encara que això no s'aprengué en els esdeveniments de la IASPM, i encara que hem tendit (a causa dels orígens de la IASPM) a definir la música popular en contraposició a la música culta, des d'una perspectiva artesanal els termes d'aquest contrast no funcionen realment. Els músics que es dediquen a la música clàssica també són artesans; també presten serveis musicals. Els concerts de música clàssica, igual que els de rock, són esdeveniments socials amb finalitats socials. De fet, molts músics en actuï despleguen les seues habilitats tècniques en una gran varietat d'entorns musicals i, per descomptat, per damunt de la distinció entre culte i popular.

En rellegir *Performing Rites* m'adone que moltes de les qüestions que em preocupaven tenien més a veure amb la creació d'estrelles que amb la creació de música, i és destacable que alguns dels treballs més imaginatius de la recerca de la música popular es fessen sota les etiquetes d'«estudis de celebritats», d'una banda, i «estudis de fans», de l'altra. Hi ha un subcamp de recerca igualment dinàmic sobre el que podríem dir el *dia a dia* dels músics o sobre les relacions socials i tècniques de les quals depén la vida dels músics? Si hagués de reescriure *Performing Rites*, ara estaria menys interessat en la manera en què els músics esdevenen estrelles i més en com els músics donen sentit a la seua vida quan no es converteixen en estrelles. No m'interessaria tant saber per què s'idolatra els artistes i més com s'observen les interpretacions més quotidianes. La fama i el fenomen dels fans són efectes ben coneguts del comerç de la música i, encara que les noves tecnologies puguen haver canviat els termes

d'aquest comerç, la lògica del màrqueting continua sent la mateixa. El que no té en compte és el valor de la música com a part de la vida quotidiana.

CONCLUSIÓ

A la fi dels seixanta, quan estudiava mètodes d'investigació com a part de la meua formació reglada en sociologia, la meua professora, Shirley A. Starr, deia que molts consideraven que els sociòlegs eren uns pesats que arreplegaven les singularitats i casualitats de les rareses i eleccions individuals de la gent i les explicaven com a fets socials, els feien encaixar en patrons determinats per factors institucionals, normes socials, funcions, rols, etcètera (*El suïcidi* de Durkheim era el text clau per a aquest argument). Suggeria que també podíem plantejar-nos la nostra tasca a l'inrevés, que podíem demostrar que les coses que la gent feia sense pensar, «de manera natural», per dir-ho així, podien ser fets socials, però també, des d'un punt de vista acadèmic, bastant estranys (per a això es basava en els escrits d'Erving Goffman).

Aquest suggeriment em va quedar gravat en la ment, així que vull finalitzar aquest article suggerint que, com a sociòlegs, hauríem de partir de la premissa que la música és una cosa estranya en els éssers humans. Aquest és un dels motius pels quals als biòlegs evolutius, als teòrics de la psicoanàlisi i, en efecte, als marxistes els ha resultat difícil ocupar-se'n. Per què, per exemple, a la Gran Bretanya de la dècada de 1950, un gran nombre de joves (o més o menys joves), en la seua majoria xics, però també xiques, van decidir de sobte que, sense cap habilitat musical evident o formació, podien agafar o dissenyar un instrument, pujar a un escenari i començar a tocar *skiffle*? O per què, en les dècades posteriors, a tota la Gran Bretanya, hi ha hagut un gran nombre de persones, més aviat d'edat avançada (encara que no sempre és així), sovint (però no sempre) professionals qualificats, disposats a passar-se un parell d'hores a la setmana (pagant per aquest privilegi) cantant en un cor, practicant molt, encomanant-se a l'autoritat d'un «mestre» de cor, treballant finalment amb

músics professionals, per a fer un o dos concerts a l'any? I què podria resultar més estrany que aquests dos relats recents sobre el comportament dels fans? El primer és de la periodista de la revista *Vice* Hannah Ewens; el segon és de Lucy Bennett, acadèmica de mitjans de Cardiff.

Finals de 2016 - inici de la primavera de 2017: em desperte a les 2 o les 3 del matí i travesse Londres amb l'autobús nocturn per anar del meu pis, al barri de Peckham, situat al sud, fins a un local de música. No sé a qui m'hi trobaré, però sé que l'endemà a la nit hi ha un concert de pop o de rock i ací estaran els fans, amb ganes de ser els primers a entrar. No sembla que siga particularment exclusiu de cap tipus de música, sempre que n'hi haja moltes fans. Dic «moltes fans» referint-me, quasi en exclusiva, a xiques adolescents, ja que és el que sempre hi ha (Ewens, 2019: 31).

Encara que no estiguen físicament presents i estiguen en zones horàries diferents, els fans [d'U2] es reuneixen per a compartir opinions i coneixements i l'emoció que envolta aquest esdeveniment concret [un concert d'U2 en un estadi a Sud-àfrica] de tal manera que no només se senten part de l'experiència musical «en viu», sinó que hi creen la seua pròpia. Alguns confeccionen i publiquen en les xarxes possibles repertoris de cançons, compartint les seues pròpies travesses, mentre que uns altres reproduïen els temes que es van interpretant a mesura que s'envien els missatges amb les cançons. Després del concert, l'interés continua: els fans pengen a YouTube enregistraments i cançons de l'espectacle i comparteixen les fotos... Mentre alguns fans utilitzen les xarxes socials per enviar butlletins a uns altres fans durant el concert, hi ha qui porta la connexió més enllà utilitzant un servei anomenat 1000Mikes —autodenominat Radio 2.0— per a retransmetre'ls tot l'espectacle en directe. Els assistents voluntaris fan ús del telèfon mòbil per a connectar-se a la plataforma, que genera un canal personal de retransmissió en viu, al qual uns altres aficionats poden accedir per a escoltar-lo a través de la pàgina web (Bennett, 2012: 548).

Aquestes activitats per a l'audiència, igual que les actuacions dels grups de *skiffle* i els cors, són sens dubte activitats rares i el seu valor per als participants no és fàcilment explicable en els termes dels discursos sobre comerç, art i folklore que ja vaig analitzar en *Performing Rites*. Per als sociòlegs, és molt important documentar i celebrar el comportament singular que l'amor per la música pot inspirar en la vida quotidiana actual, quan la música es veu cada vegada més constantment mediatitzada, explicada i etiquetada. En la lògica comercial dels mitjans digitals, tot ha de categoritzar-se, tot ha d'encaixar en una categoria.

Quan vaig presentar la versió original d'aquest article a Gijón acabí retent homenatge a Jan Fairley, companya de la IASPM i amiga d'Edimburg que va ser la presidenta de la IASPM quan se celebrava l'anterior congrés (a Sud-àfrica el 2011), i que va morir el 2012. Jan era una persona que no acabava de fer el pes en cap de les categories acadèmiques. Era professora i acadèmica independent, i locutora i periodista *freelance*; el seu doctorat el feu en etnomusicologia, però se sentia a gust en la IASPM. En els congressos de música popular tenia com a missió assegurar que els arguments no es limitessin a la música popular angloamericana. Com a etnomusicòloga va argumentar que conceptes com *autenticitat* o *tradicció* havien de parar atenció a les decisions pràctiques dels músics. La creació de música és un art en totes les societats i en les seues nombroses entrevistes amb estrelles internacionals de la música en diverses publicacions, Jan sempre es va interessar més pel que feien que per qui eren. Cercava desexotificar la música rara i celebrar-ne la raresa com a trivial.⁷

A Edimburg, Jan Fairley va cantar en dos grups, un cor d'església i un cor femení de gènere *barbershop*, i sempre l'hi van cridar l'atenció els aspectes poc coneguts de la sociabilitat musical. Sabia que la música era l'activitat humana per excel·lència, que fer música és el que ens fa humans. En termes evolutius, la música és la base de la sociabilitat, la cultura, la

7 Per a consultar una mostra del treball de Jan, vegeu Fairley 2014.

capacitat de fer coses junts per plaer i, per tant, és necessàriament política, una forma important de comprendre el que s'entén per *una bona vida*.

La bona vida no és un tema que abordés de manera directa en *Performing Rites*, però l'he tinguda al cap ara sí ara també durant la desorientadora experiència de vida que va provocar la COVID-19 sense música en viu, i les preguntes que hi plantege ara són: Com s'enllaça la creació de música amb la quotidianitat? De quina manera es veu la sociabilitat afaiçonada per la música? I ara, el meu punt de partida és que

la música popular és un procés, no una cosa.⁸ El seu valor no resideix en la forma de producte congelat, sinó com a activitat social. La música no és quelcom que es té, sinó una cosa que es fa, com a músics, com a audiència, com a melòmans, en ocasions especials i com a rutina. La música popular, és a dir, la música que arrela en situacions socials, s'assumeix necessàriament com una cosa que es dona per feta, però també com una cosa meravellosament rara.

8 Per a aprofundir en aquest argument, vegeu Frith 2018.



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bennett, L. (2012). Patterns of listening through social media: online fan engagement with the live music experience. *Social Semiotics*, 22(5), 545-57.
- Ewens, H. (2019). *Fangirls: Scenes from Modern Music Culture*. Londres: Quadrille.
- Fabbri, F., i Quiñones, M. G. (2014). Listening to the Shadows, forty-eight years later, and for the first time. *Volume!*, 11(1), 208-223.
- Fairley, J. (2014). *Living Politics, Making Music*. Farnham: Ashgate.
- Frith, S. (2018). Why there is not such a thing as popular music. En E. Encabo (ed.), *Sound in Motion*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 1-13.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., i Webster, E. (2013). *The History of Live Music in Britain since 1950. Volume 1: From Dance Hall to the 100 Club*. 1950-1967. Farnham: Ashgate.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., i Webster, E. (2019). *The History of Live Music in Britain since 1950. Volume 2: From Hyde Park to the Hacienda*. 1968-1984. Abingdon: Ashgate/Routledge.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., i Webster, E. (2021). *The History of Live Music in Britain since 1950. Volume 3: From Live Aid to Live Nation*. 1985-2015. Abingdon: Ashgate/Routledge.
- Greenlaw, L. (2021). *Some Answers Without Questions*. Londres: Faber & Faber.
- Hesmondhalgh, D., Osborne, R., Sun, H., i Barr, K. (2021). *Music Creators' Earnings in the Digital Era*. Londres: Intellectual Property Office.

NOTA BIOGRÀFICA

Simon Frith

Simon Frith és professor emèrit de la Universitat d'Edimburg. El seu primer llibre, Sociologia del rock (*The Sociology of Rock*), es va publicar el 1978 i es va traduir al castellà el 1980. Ha publicat molt en el camp de la sociologia musical com a acadèmic i periodista. El seu llibre més recent és el tercer i últim volum de *The History of Live Music in Britain. 1950-2015*, publicat per Routledge el 2021.

Pop-rock, cosmopolitisme musical i coneixement musical corporeïtzat

Motti Regev

THE OPEN UNIVERSITY OF ISRAEL

mottiref@openu.ac.il

ORCID: 0000-0002-3829-6869

Rebut: 13/09/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

Aquest article suggereix que després de més de mig segle en què les generacions successives de fans de països de tot el món han abraçat múltiples gèneres i estils locals i globals de música pop-rock, persones de nombrosos països s'han dotat a poc a poc de coneixements sonors i musicals que permeten desxifrar de manera immediata, espontània i intuïtiva sonoritats musicals amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades. El fet de disposar d'aquesta mena de coneixement corporal i la seua posada en pràctica rutinària per part de persones de molts llocs diferents, resulta en una manifestació mundana del cosmopolitisme cultural actual, o més aviat el musical, en la vida quotidiana. En aquest article s'analitza la noció de *cosmopolitisme musical* i el significat del pop-rock com a cultura estètica. Així mateix, s'hi exposa una tipologia de coneixements relacionats amb la música, que consta de tres categories principals —coneixement discursiu, musical i sonor— per a, finalment, centrar-se en el tercer tipus.

Paraules clau: pop-rock; cosmopolitisme; cultura; globalització; coneixement corporeïtzat

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

SUMARI

Introducció
 Cosmopolitisme musical
 Pop-rock
 Coneixement musical
 Coneixement discursiu
 Familiaritat musical
 Coneixement sonor
 El pop-rock i la transformació del coneixement musical
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

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

Citació suggerida / Suggested citation: Regev, M. (2024). Pop-rock, cosmopolitisme musical i coneixement musical corporeïtzat. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 33-46. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.2>

INTRODUCCIÓ

Si u escolta, en qualsevol part del món, les sintonies dels telenotícies i de diferents programes de televisió, la música no diegètica de les pel·lícules, la música dels anuncis de béns de consum, la música de fons dels centres comercials o les sales d'espera i, en general, la música funcional de tota mena, s'adona que el seu vocabulari sonor consta en gran mesura, en aquestes alçades del segle XXI, d'una enorme proporció de sonoritats elèctriques, electròniques i manipulades digitalment. Les guitarres elèctriques distorsionades per a transmetre dramatisme, els ritmes animats de guitarra elèctrica per a expressar alegria, els sintetitzadors per a representar el futurisme o els ritmes electrònics per a transmetre moviment enèrgic són només alguns dels usos més reconeguts d'aquests sons. A més a més, l'entorn musical de la majoria dels països està farcit de sons de pop-rock local, autòcton o angloamericà, basats majoritàriament en aquesta mena de sonoritats. Aquesta presència ubi-

qua de sonoritats musicals amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades fa palesa l'existència a tot el món de gent dotada del coneixement cultural que els permet desxifrar-les de manera immediata, espontània i intuïtiva; una gent familiaritzada amb tals sonoritats i amb els seus significats afectius convencionals. Disposar d'aquesta mena de coneixement corporeïtzat i la seua posada en pràctica rutinària per part de persones de molts llocs diferents del món aboca a una manifestació mundana de l'actual cosmopolitisme cultural o, en aquest aspecte en particular, musical en la vida quotidiana.

L'article suggereix que aquest coneixement, aquesta familiaritat, és el resultat del llarg procés en què la música pop-rock es va adaptar de manera local i autòctona fins a convertir-se en una presència rutinària legítima i evident en les cultures musicals de països de tot el món. Dit d'una altra manera, aquest article proposa que, més enllà de qualsevol història de gènere-

res, estils, obres musicals, escenes i subcultures, una de les principals repercussions històriques del pop-rock en la cultura musical de tothom, i en la cultura global contemporània en general, consisteix en la difusió mundial de la familiaritat i el coneixement d'un vocabulari musical, un llenguatge, compost per sonoritats amplificades, elèctriques, electròniques i manipulades. S'hi assenyala el pop-rock com un àmbit cultural, una cultura estètica, que aplega en un tot complex el macrotema del cosmopolitisme, la *cosseïtat* física de la música i el micronivell del coneixement corporeïtzat. Així mateix, l'article apunta cap a una possible perspectiva sociològica de la globalització cultural, centrada en la sociologia dels sentits, i que pren com a base elements de treballs anteriors per a combinar-los (Regev, 2013, 2019, 2020).

Després d'unes paraules sobre el concepte de *cosmopolitisme cultural i musical*, s'aborda la noció de música pop-rock i la seua difusió mundial per a, finalment, aprofundir en els temes del coneixement musical corporeïtzat i el pop-rock.

COSMOPOLITISME MUSICAL

El terme *cosmopolitisme* musical fa referència a la reconfiguració o permutació de la diversitat en la música popular mundial com a resultat de la intensificació de la globalització cultural i de l'isomorfisme expressiu des de mitjan segle xx. He de subratllar que la meua comprensió del *cosmopolitisme cultural* és essencialment sociològica; és a dir, es refereix a la realitat cultural empírica del nostre temps i pretén descriure-la. No segueix la línia de pensament en què la idea de cosmopolitisme se centra en qüestions polítiques i morals, i s'entén principalment, si no exclusivament, en termes idealistes (vegeu Inglis, 2014, entorn d'aquests dos significats de cosmopolitisme). En aquest sentit, el terme cosmopolitisme musical descriu un ordre musical mundial caracteritzat per un increment de les semblances entre les cultures musicals de tot el món i, al mateix temps, per la preservació de la diferència, la diversitat i un fort sentit d'unicitat i singularitat entre les cultures

musicals nacionals, ètniques i d'altra mena. Podem parlar, per tant, d'un major solapament musical, o d'un augment significatiu de les proporcions de la base musical comuna compartida per nacions, grups ètnics o qualsevol altra forma d'identitat col·lectiva, així com per persones individuals. Aquest solapament, o base cultural comuna, es deriva d'innombrables quantitats de tècniques creatives, mitjans expressius, elements estilístics, significats afectius i criteris d'avaluació que circulen arreu del món a través de les indústries culturals i els «vells» o «nous» mitjans de comunicació de tota mena. Tot això esdevé una realitat musicocultural quan es plasma tant en l'àmbit global com en el local en obres, gèneres, estils i tendències musicals. En unes altres paraules, i com ja assenyalaven Turino (2000) i Stokes (2004), el cosmopolitisme musical fa referència a una situació en què les cultures musicals nacionals, ètniques i locals, fins i tot conservant trets de tradicions autòctones i locals i un sentit de singularitat, estan plenament imbricades en una cultura musical mundial. És el resultat de l'obertura voluntària o forçada de músics i fans a materials musicals de circulació mundial aliens a les seues pròpies tradicions natives, i de l'assimilació d'aquests materials en les cultures musicals locals, nacionals i ètniques.

La noció d'elements musicals aliens mereix una explicació més detallada. El cosmopolitisme cultural sol identificar-se amb l'obertura a materials desconeguts procedents de països, nacions i ètnies remots. De fet, els elements musicals aliens podrien ser aquells que són identificats com a originaris d'entitats ètniques o nacionals específiques diferents de la pròpia, indicatius d'una «alteritat» (Tagg, 2012). L'obertura i la domesticació d'aquests materials és, sens dubte, un dels principals components del cosmopolitisme musical. Ara bé, també poden ser materials culturals aliens aquells que es perceben com a part d'una modernitat universal, desvinculada de qualsevol ètnia o cultura particular, encara que «aliena» a la majoria de les cultures tradicionals del planeta. Aquests materials culturals circulen arreu del món i s'adapten de manera local i autòctona en les cultures a les quals arriben des de l'«exterior». El paper dels

materials culturals percebuts com a constituents de la modernitat universal és crucial en la formació del cosmopolitisme cultural actual. En el cas de la música popular, els vocabularis sonors, així com els mateixos gèneres, estils i obres del pop-rock són percebuts per fans i músics de tot el món, des de mitjan segle xx, com l'expressió musical d'una modernitat universal. La seua assimilació a les cultures musicals locals, nacionals i ètniques és un element clau del cosmopolitisme musical contemporani. Tanmateix, abans de passar a parlar del pop-rock, afegiré unes paraules sobre la lògica sociològica del cosmopolitisme cultural, en què la música exerceix un paper important.

Una manera de concebre la globalització cultural com un procés constant que condueix al cosmopolitisme cultural i hi desemboca és presentar-la com un mercat sociocultural global d'identitats d'estils de vida, a partir de les nocions de Bourdieu de distinció, camps i l'homologia entre tots dos (Bourdieu, 1984, 1993). Pel que fa a la demanda d'aquest mercat, variables com la demografia, la desigualtat de classes, la diversificació de l'educació i les professions, les polítiques d'identitat en els àmbits del gènere i l'ètnia, així com altres variables socials addicionals s'uneixen per a dividir estructuralment i recurrentment les societats nacionals en múltiples agrupacions, totes amb un intent d'expressar i de practicar el seu sentit sociocultural contemporani de singularitat i distinció local o translocal. Quant a l'oferta d'aquest mercat, hi ha els productes de camps globals de producció cultural (incloent-hi, per tant, les indústries culturals), tots organitzats entorn d'impulsos d'innovació estètica constant. Impulsats unes vegades per variants de la ideologia de la «creativitat pura», d'altres per interessos «comercials» (o per qualsevol combinació de tots dos), els camps globals de producció cultural produeixen constantment tendències i modes més o menys duradores o passatgeres per a un estil de vida, així com pràctiques de consum, presentades com a noves i apassionants avantguardes de la modernitat. En el cas de la música, els músics i altres professionals de la música (inclosos crítics i periodistes) despleguen

un interès exploratori per les tendències estilístiques i els llenguatges musicals nous i contemporanis com una manera de participar en les innovadores fronteres expressives del seu camp. Aquest interès els impulsa a participar en la producció de variants locals d'aquestes tendències, a vegades fent hibridacions amb gèneres autòctons, de manera que els camps nacionals de la música popular es converteixen en subcamps dels globals.

Aquests dos aspectes del mercat es reforcen i s'alimenten mútuament per a crear, a gran velocitat, agrupacions recurrents d'estils de vida i múltiples fraccions d'estils de vida dins i fora de les fronteres nacionals, diferenciats entre si per fronteres materialitzades mitjançant preferències de gustos i pràctiques culturals, i que van des de les clarament delimitades fins a les diferències matisades. Són agrupacions que cultiven el gust per allò que és «nou i innovador». També alimenten l'interès per tenir «les seues pròpies» variants nacionals, locals o ètniques de tendències estilístiques que signifiquen contemporaneïtat i modernitat. En el cas de la música, la tasca de músics i professionals de la música, en què els elements musicals autòctons s'entrellacen amb el pop-rock per a modernitzar les cultures musicals locals, atén els interessos d'estatus i distinció dels fans del pop-rock. Tots alhora, aquests tipus de productors i consumidors es converteixen en els agents que generen, innoven, creen i recreen una infinitat d'estils, gèneres (incloent-hi subestils i subgèneres), escenes i subcultures de fans, i mantenen així el cosmopolitisme musical en les societats nacionals de tot el planeta

POP-ROCK

Aquest és el punt en què he d'afegir unes paraules sobre el que entenc per música pop-rock. El pop-rock no és un gènere musical ni un estil musical. Aquest concepte designa un marc estètic global, una cultura musical que inclou una àmplia gamma d'estils, gèneres i fenòmens relacionats entre nacions, grups ètnics i països. Els elements que interconnecten

tots els estils i gèneres de la música pop-rock són principalment les tecnologies creatives: instruments elèctrics i electrònics, equips de manipulació del so de tota mena (en estudis d'enregistrament o com a accessoris dels instruments) i amplificació. També és habitual l'ús d'unes certes tècniques d'execució vocal suposadament no entrenades, sobretot les que impliquen immediatesa d'expressió i espontaneïtat (sobre això, podem assenyalar que els sons pristins percebuts de la majoria de les variants acústiques, conegudes com *unplugged*, del pop-rock també són producte de tractaments d'estudi). Per als músics de pop-rock, les tecnologies d'expressió sonora són eines creatives per a generar textures sonores que no es poden produir d'una altra manera (Wicke, 1990; Gracyk, 1996; Zak, 2001; Zagorski Thomas, 2014).

En el pop-rock, la creativitat saturada de tecnologia s'orienta cap a la materialitat sonora d'un producte enregistrat com a obra d'art musical, un producte que s'escolta a través d'altaveus o auriculars. Des del punt de vista del significat i el valor estètic, el pop-rock s'organitza al voltant d'una narrativa genealògica, un llinatge d'estils i gèneres interconnectats el discurs dels quals apunta cap a un començament mític a mitjans de la dècada de 1950 i a un període formatiu inicial en les dècades de 1960 i 1970. La música pop-rock sol denominar-se bé rock o bé pop: en el cas de la primera fa referència a les formes més «bastes» i en la segona a les més «subtils» d'aquesta cultura musical. No obstant això, abunden les obres musicals i els músics que poden classificar-se fàcilment en aquestes dues etiquetes; això provoca molta imprecisió sobre la diferència i el solapament entre totes dues. Així doncs, la forma pop-rock (amb guió) esdevé un terme paraigua que resol l'ambigüitat generalitzada sobre la diferència i el solapament entre el pop i el rock.

Si parafrasegem la noció de cultura epistèmica de Knorr Cetina (2007), podem pensar en el pop-rock com una cultura estètica. La cultura estètica del pop-rock pot ser concebuda com un grapat de pràctiques, disposicions i mecanismes units per afinitat i coincidència històrica que, en l'àmbit de l'experiència artís-

tica i professional de la música popular tardomoderna, conformen la manera en què experimentem, avaluem i sentim el món dels objectes que convencionalment pertanyen a la forma d'art musical coneguda com a música pop i rock, i el que hi sabem. La cultura estètica del pop-rock és una cultura de creació i garantia de criteris d'avaluació, maneres de culte i disposicions cognitives i emocionals relatives a un determinat món d'objectes musicals.

La cultura musical estètica del pop-rock va sorgir als Estats Units a mitjan dècada de 1950 i es va expandir durant el mig segle següent fins a convertir-se en la principal cultura musical popular de tot el món. La història del pop-rock tendeix a ser narrada com un llinatge d'estils i gèneres organitzat entorn d'una divisió simbòlica entre els períodes anteriors i l'«era del rock» (Cateforis, 2006). Tots els estils i gèneres del pop-rock es caracteritzen en tals narracions com a evolucions, mutacions i expansions derivades de l'estil original del *rock and roll* i, més tard, dels estils successius que es van desenvolupar a partir d'aquest. El període de vint-i-cinc anys que va des de mitjan cinquanta fins a més o menys 1980 és, en aquest sentit, l'època de formació del pop-rock, durant la qual se n'han explorat i definit els principals llenguatges i gèneres, inclosa la formació del cànon «clàssic» essencial, majoritàriament angloamericà, d'obres musicals (en gran part àlbums) i músics (ja siga com a artistes individuals o com a grups de música). A començament del segle XXI, la genealogia estilística del pop-rock inclou, o ha inclòs, gèneres, estils, formes, períodes, tendències i modes més o menys duradores o passatgeres de música coneguts amb denominacions com ara *hard rock*, rock alternatiu, *punk*, rock progressiu, *power pop*, *soul*, *funk*, *disco*, *dance*, *house*, *techno*, *hip-hop*, *heavy metal*, *metal* extrem, *reggae*, *country rock*, *folk rock*, rock psicodèlic, cançó d'autor i, sobretot, pop, i moltes altres més (alguns d'aquests gèneres, sobretot el *hip-hop* i el *metal*, han evolucionat cap a entitats culturals subdividides en múltiples estils; així i tot, i malgrat l'autonomia, aquests gèneres conserven els elements bàsics que els integren en el marc del pop-rock).

De tota manera, des de la dècada de 1970 (i abans en alguns països), la cultura musical del pop-rock a poc a poc s'ha adoptat i localitzat cada vegada més a països de tot el món, fins al punt de convertir-s'hi en la principal cultura musical popular. Si tenim en compte la lògica del mercat sociocultural d'identitats d'estil de vida esbossada anteriorment, els estils i els gèneres del pop-rock han funcionat durant anys com a proveïdors de llenguatges estètics i paquets de significat al voltant dels quals generacions d'adolescents i joves adults de tot el món han definit el seu sentit tardomodern de particularitat, és a dir, de distinció.

Un aspecte important de la cultura estètica de la música pop-rock és que, per la dependència que té de la tecnologia i per l'atractiu que exerceix sobre les cultures juvenils mitjançant una ideologia que combina rebel·lia, hedonisme i exploració artística, s'ha institucionalitzat globalment com un significat de modernitat universal en l'àmbit de la música popular, i això n'ha facilitat l'acceptació tant per part dels músics com dels fans. Generacions consecutives de músics i fans de moltes parts del món han insistit des dels anys seixanta a adaptar-la de manera autòctona com a projecte de modernització i actualització de les tradicions musicals locals, a manera d'una estratègia cultural per a unir-se i participar en el que aquests músics i fans consideraven, i continuen considerant, que són les fronteres creatives en constant evolució de la innovació en la música popular. A la fi del segle xx, la música pop-rock es va convertir en un element integral de les cultures musicals locals, nacionals i ètniques de molts països, per no dir de la majoria (Regev, 2013). Siga en la versió dominant angloamericana o en les variants locals, una gran part dels fenòmens del pop-rock prosperen en països d'arreu del món. Allí s'incrementen per diverses etiquetes que fan referència a variants autòctones i nacionals. N'esmentarem només algunes com ara *Anadolu rock* (Turquia), *yéyé* (França, anys seixanta), *(electric-)soukous* (Congo), *desert blues* (Mali i Níger), *pop-raï* algerià, *afro-pop*, *afro-beat*, *j-pop* (Japó), *k-pop* (Corea del Sud), *cantopop*, i molts més usos de noms nacionals que hi fan d'adjectiu, com

per exemple els següents: *Ruski rock*, *hiphop italià*, *rock indo* (Indonèsia), i més encara. El pop-rock a l'Amèrica Llatina i als països de parla hispana és un exemple particularment destacat en aquest sentit. Etiquetes com *rock nacional* (Argentina i Brasil) i *rock en espanyol* (Amèrica Llatina i Espanya) abracen un univers molt diversificat de gèneres i estils pop-rock, que «va passar de ser considerat una expressió cultural aliena a convertir-se en l'eix de promoció regional d'unificació en trencar les barreres nacionals erigides durant el segle xx» (Valdez i Uriostegui, 2015: 191. Vegeu també García Peinazo, 2019; Viñuela Suárez, 2019).

També és important assenyalar que, encara que el pop-rock és molt ampli quant a la gamma estilística, si es considera globalment com a cultura musical cosmopolita, no pot entendre's com a sinònim de música popular (com especialment acostuma a ocórrer en el món anglosaxó). Als països on les tradicions autòctones de la música popular moderna van precedir la música pop-rock (per exemple, a l'Amèrica Llatina), i on han persistit al seu costat, hi ha tota la gamma d'estils i gèneres pop-rock que sol considerar-se un món artístic i una cultura estètica diferents d'altres formes i llenguatges estètics de la música popular. D'altra banda, els músics que treballen en diversos d'aquests gèneres de música popular autòctona han adoptat i implementat durant anys cada vegada més elements creatius, tècniques i sonoritats associats principalment al pop-rock. Entre aquests hi ha les guitarres elèctriques i els sintetitzadors, els ritmes electrònics, els sons d'estudi generats amb *overdubs* (apilament de capes d'àudio) i altres textures sonores, insercions de *sampled sounds*, manipulació electrònica o amplificada de l'execució vocal, així com el so general dels típics conjunts de pop-rock. Encara que algunes d'aquestes sonoritats s'han experimentat i explorat en diversos contextos culturals, se'ls va donar forma estilística i genèrica global i generalitzada sobretot dins de la cultura estètica del pop-rock. En aquest sentit, podem parlar de la pop-rockització de la música popular com un procés global, en el qual la lògica estètica del pop-rock ha amerat diverses formes de música popular de tot el món i ha sigut adoptada pels practicants.

Són ja nombrosos els estudis que assenyalen la proliferació global d'estils i gèneres associats al pop-rock i com van afectar aquests la vida cultural de les societats nacionals de països de diverses parts del món. Alguns estudis recents inclouen treballs sobre pop-rock a països i regions com la Xina (De Kloet, 2010), Espanya (Val Ripollés, 2017; Val Ripollés, Noya, i Pérez-Colman, 2014; Martínez i Fouce, 2014, Mora i Viñuela, 2013), Itàlia (Fabbri i Plastino, 2014; Varriale, 2015, 2016), França (Looseley, 2003), Turquia (Karahasanolu i Skoog, 2009), el Brasil, l'Argentina i l'Amèrica Llatina en general (Magaldi, 1999; Pacini Hernández, L'Hoeste i Zolov 2004; Ulhøa, Azevedo i Trotta, 2015), Mali (Skinner, 2016), el Japó (Minamida, 2014), la Rússia soviètica (Yurchak, 2003) i Portugal (Guerra, 2015).

S'han fet treballs addicionals sobre estils i gèneres específics com el *hip-hop* a Indonèsia (Bodden, 2005) o el Japó (Condry, 2006); la música electrònica de ball a Hong Kong (Chew, 2010), França (Birgby, 2003) o l'Índia (Saldanha, 2002); el *punk* a Bali (Baulch, 2007), a la Xina (Xiao, 2018), a Espanya i Mèxic (O'Connor, 2004) o en múltiples països (Dunn, 2016); el *chart pop* al Japó (Mōri, 2009) i Corea del Sud (Shin, 2009), i el *metal* a tot el món (Wallach, Berger, i Greene, 2011). Tot això no és més que una mostra dels treballs sobre el fenomen pop-rock tractats per la investigació sociològica i cultural que a penes deixen dubtes sobre la presència i l'impacte globals de la cultura estètica pop-rock. La immensa majoria d'aquests estudis, per no dir tots, se centren en temes com l'aparició històrica d'estils mitjançant el seguiment de les carreres de músics i grups, en les cohorts generacionals i els seus gustos musicals, en fenòmens com ara les escenes i subcultures relacionades amb gèneres específics, en diversos aspectes de la indústria musical i en les lluites dels mediadors culturals del pop-rock per guanyar respectabilitat artística i legitimitat nacional. En assenyalar processos isomòrfics en la proliferació mundial de gèneres pop-rock i fenòmens afins, aquests estudis, en conjunt, aporten proves fermes sobre la naturalesa cosmopolita del pop-rock. Tot amb tot i més enllà de la difusió i proliferació de gèneres i estils pop-rock, i de fenòmens relacionats

amb el pop-rock com les cultures juvenils i de fans, una de les principals repercussions del pop-rock en la cultura musical mundial gira al voltant del coneixement musical, i en particular la transformació del coneixement musical corporeïtzat.

CONEIXEMENT MUSICAL

El coneixement musical, en el sentit d'informació cultural emmagatzemada i inscrita en el cos (inclosa, per tant, la ment) dels éssers humans, i representada a través del moviment corporal, l'experiència sensorial i afectiva, o simplement al parlar de música, consta de tres capes bàsiques. Em referisc a aquestes com a coneixement discursiu, familiaritat musical i coneixement sonor.

Les dues primeres capes pertanyen a l'àmbit de la cultura declarativa, consistent a «saber què» (o coneixement declaratiu). És a dir, el coneixement que permet a algú identificar alguna cosa i relacionar-la verbalment pel nom o terme propis. La tercera capa està en l'esfera de la cultura no declarativa, consistent a «saber fer» (o coneixement procedimental). Es tracta sobretot d'una forma de coneixement tàcit difícil de verbalitzar, que és com una disposició en el cos i la ment, que permet l'acció intuïtiva i la comprensió en la vida quotidiana (Lizardo, 2017, 2012).

Coneixement discursiu

Aquesta capa de coneixement és informativa en essència. O millor dit, és un tipus de «base de dades» de coneixements sobre cançons, gèneres, genealogies d'estils i èpoques, i alguns detalls o elements addicionals. La majoria de les vegades consisteix també en el coneixement de les jerarquies avaluatives institucionalitzades del pop-rock en general o d'un gènere específic. És a dir, el coneixement sobre quins grups i músics són els artistes mestres santificats i quines obres musicals són les obres mestres del pop-rock i dels seus estils específics. Aquesta capa de coneixement és discursiva i cognitiva per naturalesa. Es pot adquirir llegint textos, escoltant conferències o xarrades o bé mitjançant la conversa.

En el cas d'aquesta mena de coneixement del pop-rock, podem assenyalar el coneixement global de persones de tot el món amb noms com Elvis Presley, The Beatles, Michael Jackson, Madonna o Bob Marley, per esmentar els més obvis. També és possible que se sàpiguen els títols de cançons i àlbums d'aquests i d'altres molts músics que han assolit un èxit mundial. Saber els noms dels músics de pop i rock i les cançons d'aquests s'ha convertit en un element trivial, de «coneixement general», que els individus moderns tenen sobre el món contemporani (igual com saber-se els noms de destacats líders polítics o estrelles de cinema). També és probable assumir que expressions com «heavy metal», «disco» o «reggae» siguin ben conegudes per la gent de tot el món com etiquetes per als gèneres pop-rock. Així mateix, és possible que el públic estiga familiaritzat amb la valoració de Bob Dylan com una de les figures més importants del pop-rock, o amb grups com Led Zeppelin i Deep Purple com grans bandersers del *heavy metal*. En un nivell una mica més restringit de coneixements especialitzats, podem fer esment també d'alguns sabers generalitzats de músics de pop-rock de gèneres específics o de països diferents dels Estats Units i el Regne Unit. Un exemple notable recent és el coneixement de la noció de *k-pop* i dels seus principals grups o cançons que han assolit l'èxit. Potser, uns altres fans especialitzats coneixen el fenomen del *desert blues*, interpretat per bandes tuareg i músics de països del Sàhara (Mali, Níger) com Tinariwen i Bombino.

Familiaritat musical

Una altra capa consisteix a saber-se obres musicals, amb els seus sons reals. Aquest tipus de coneixement és afectiu i experiencial, i està estretament relacionat amb la memòria auditiva. L'única manera d'obtenir-la és escoltant obres musicals, habitualment més d'una vegada, fins a adquirir-ne una espècie de propietat cognitiva i afectiva, de manera que així s'assoleix la familiaritat que permet dir que u coneix, gaudeix i li agrada (o no) una peça musical. Una vegada adquirir aquest saber, un individu és capaç d'identificar una obra musical concreta i anticipar-se'n a la continuïtat quan aquesta comença a sonar. Aquest saber també li

permet taral·larejar una obra. He de subratllar que en el cas del pop-rock, en ser «l'art de l'enregistrament», aquest coneixement no sols fa referència a les línies melòdiques o la progressió rítmica, sinó a les sonoritats reals tal com s'interpreten en l'enregistrament canonicat específic d'una obra determinada. Per exemple, el coneixement de la cançó «While my Guitar Gently Weeps», dels Beatles, incorpora un coneixement detallat del so exacte i la progressió melòdica del solo de guitarra en l'enregistrament de la cançó que va aparèixer en l'*Àlbum Blanc*, publicat pel grup el 1968. Molt semblantment, és molt probable que persones de diferents parts del món emmagatzemen en la memòria auditiva els versos i sons de «Beat It», de Michael Jackson; «Like a Prayer», de Madonna; «Hotel California», dels Eagles; «Could You Be Loved», de Bob Marley, i moltes més cançons. Pot afegir-s'hi el coneixement d'obres canòniques del pop-rock nacional en el context de determinats entorns nacionals o regionals. Per exemple, des de començament de la dècada del 2000, algunes de les cançons d'artistes com Alejandro Sanz o Andrés Calamaro són conegudes en tot el món hispanoparlant, mentre que cançons d'artistes com Cui Jian o Faye Wong arriben a milions de persones a la Xina i l'Àsia Oriental.

En unes altres paraules, la circulació mundial de la música pop-rock durant més de mig segle ha fet que aquestes dues capes de coneixement musical relacionat amb el pop-rock tinguin un abast mundial. Un bon grapat de persones de tot el món, traspasant fronteres de països i regions, les comparteixen; estan familiaritzades amb un repertori ampli d'obres musicals i solen saber-se'n els títols, així com els músics que les interpreten. Ara bé, on vull centrar-me és en una tercera capa de coneixement musical com a manifestació principal del cosmopolitisme musical.

Coneixement sonor

Aquesta tercera capa de coneixement musical també és experiencial i afectiva, però és una forma molt bàsica de coneixement i familiaritat amb formes de so musical, amb sonoritats, no necessàriament amb obres musicals concretes. En la seua forma més es-

sencial, podríem dir que aquest tipus de coneixement permet distingir entre sons musicals i soroll, o entre sons musicals i no musicals.

En general, és una manera de coneixement interioritzat, que s'activa quasi involuntàriament en escoltar sons musicals: això provoca la descodificació del so com a llenguatge musical. Si bé no implica necessàriament el reconeixement d'obres musicals concretes, la posada en pràctica d'aquest nivell de coneixement musical no és més que un desxifrat rutinari i intuïtiu de significats afectius evocats per sonoritats musicals familiars. Aquest és el tipus de coneixement musical cap a on s'adreça tota classe de peces musicals funcionals, com ara les sintonies dels programes de televisió, la música no diegètica de les pel·lícules, els anuncis i certes formes de música de fons. En unes altres paraules, aquesta capa consisteix en el coneixement interioritzat d'expressions musicals familiars, acceptades com a elements de l'entorn cultural rutinari i mundà, on una persona se sent culturalment com a casa. D'altra banda, també és una manera de coneixement musical que permet que una persona identifique unes certes sonoritats com a expressions musicals alienes al seu propi sentit de la llar cultural.

En topetar amb noves sonoritats, aquesta manera de saber musical «pot fer que els qui les escolten experimenten els cossos de maneres noves» (McClary, 1991: 25), perquè tenen el potencial d'«estructurar coses com a estils de consciència, idees o manera de corporeïtat» (DeNora, 2003: 47). A títol individual, aquest potencial a vegades es compleix simplement escoltant per primera vegada obres musicals determinades, però quan s'entropessa amb textures musicals noves i alienes i es domestiquen en l'entorn sonor d'una entitat social determinada, on abans no es coneixien, quan una quantitat substancial de membres d'aquesta entitat social absorbeix aquests llenguatges i sonoritats musicals nous en el seu gust i la seua memòria auditiva, aquesta classe de coneixement musical té el potencial de ser el precursor del canvi cultural. Una vegada trobats i absorbits per la cultura musical i el gust personal de sectors amplis d'una

comunitat determinada, aquest coneixement té el potencial de deixar pas a noves maneres d'experiències individuals i col·lectives, alterar la realitat física dels espais públics i, en general, afectar el rendiment cultural a títol individual i col·lectiu.

I aquesta és, en efecte, una de les principals conseqüències culturals de la difusió mundial dels gèneres pop-rock i de la pop-rockització en general. Els gèneres i estils del pop-rock —en introduir noves sonoritats, patrons sonors i textures generades mitjançant instruments elèctrics i electrònics, tecnologies de manipulació del so i amplificació, i a causa del seu enorme abast de difusió— van actuar com a agents de canvi cultural en el camp material i físic dels cossos humans i els espais urbans.

EL POP-ROCK I LA TRANSFORMACIÓ DEL CONEIXEMENT MUSICAL

De tots els gèneres i estils relacionats amb la noció de pop-rock, sembla, si ho mirem en retrospectiva, que un important impuls cultural aportat per aquest àmbit musical consisteix en la seua paleta de sonoritats típiques, el seu vocabulari de tons i timbres típics. Independentment de subcultures juvenils específiques, escenes o altres maneres de cultura de fans, l'efecte acumulat de la música pop-rock en la presència successiva dels seus estils, gèneres, àlbums i cançons en la manera angloamericana, però especialment en les formes adaptades de manera local i autòctona, ha consistit a naturalitzar en l'entorn cultural de països de tot el món les sonoritats elèctriques, electròniques, manipulades i amplificades associades a aquesta. Dit d'una altra manera, i en una afirmació potser un pèl grandiloqüent, diria que, després de més de mig segle durant el qual la música pop-rock es va convertir en una cultura musical prominent de la tardomodernitat, i en termes d'història sociocultural de la música, vivim en el que podria denominar-se l'era de les sonoritats musicals electro-electrònic-manipulades-amplificades. En ser el principal àmbit cultural —o cultura estètica—, en què s'han explorat, formulat, definit i modelat

estilísticament i genèricament aquestes sonoritats, i s'han difós globalment, adaptat de manera autòctona i legitimat amb la finalitat d'expressar diverses formes i tipus d'identitat generacional ètnica, nacional, d'estil de vida i d'altres maneres d'identitat col·lectiva en moltes parts del món, la música pop-rock ha actuat en aquest camp com un important agent de canvi cultural en un sentit profund d'alteració dels estils de consciència i de les maneres de corporeïtat.

Ja siga com a fans actius o com a oïdors passius exposats a la música en els canals dels mitjans audiovisuals i en tota l'esfera pública cultural, la gent de gran part del món fa més de cinquanta anys que interactua amb les sonoritats del pop-rock, amb la «cosseïtat» física de la música pop-rock. En absorbir aquests sons i els significats en la seua memòria auditiva, els cossos de les generacions de persones successives de tot el món es van dotar de coneixements musicals sobre les sonoritats del pop-rock. Gent d'arreu del món ha arribat a poder desxifrar, de manera rutinària i intuïtiva, els significats convencionals connotats per frases musicals, o conjunts i cadenes de musemes, en la terminologia de Tagg (2012), de guitarres elèctriques i sintetitzadors, ritmes electrònics, sons d'estudi generats amb *overdubs* i més textures sonores, insercions de *sampled sounds*, manipulació electrònica o amplificada de l'execució vocal, així com el so general dels conjunts de pop-rock.

La transformació cultural encapsulada en el vocabulari sonor del pop-rock significa, per tant, en l'àmbit individual, una alteració de la corporeïtat a través de la qual es desenvolupa en la vida quotidiana la pertinença a nacions o ètnies. Amb el creixement de sectors a l'interior de les societats nacionals que van adoptar estils pop-rock nacionals com ara la música que expressa i simbolitza el seu sentit d'identitat local, domèstica, nacional, i amb les sonoritats del pop-rock cada vegada més ubiqües i omnipresents en tota l'esfera cultural pública, s'ha transformat l'experiència corporal i la realització cultural rutinària de la identitat nacional com un sentit mundà de sentir-se culturalment com a casa en un territori determinat. Així es va convertir en una representació basada

en la posada en escena de disposicions corporals que permeten experimentar la domesticitat cultural mitjançant vocabularis sonors que són alhora nadius i importats, autòctons i forans, locals però també compartits per nombrosos entorns culturals de tot el món. O dit d'una altra manera, en el moment en què individus de tot el món van arribar a identificar i experimentar el seu sentiment de llar cultural, mediat a través del so musical, amb els vocabularis sonors del pop-rock, es van convertir en cosmopolites estètics.

Tinguem en compte els quatre tipus d'expressió sonora següents, tots ells emesos per guitarres elèctriques: solos curts o prolongats, especialment tal com s'exploren i formulen en el context de la forma coneguda com a «balada rock», com a expressions d'elevació emocional i de transcendència; *riffs* sincopats, és a dir, acords curts separats per un segon o menys de silenci, associats sobretot als gèneres *soul*, *funk* i *disco*, que van arribar a significar una sensació d'energia rítmica o *groove*; una progressió d'acords lleugerament distorsionada però de so agradable, sovint mitjançant ritmes «animats», que transmet una sensació d'alegria o calidesa energètica, i, finalment, els efectes *fuzz* i de distorsió, que solen utilitzar-se per donar una sensació de dramatisme o expressar ràbia. Es poden afegir ací frases típiques d'òrgans elèctrics distorsionats, sons de sintetitzador «d'un altre món» i molt més. Cadascuna d'aquestes formes ha adquirit una àmplia difusió cultural mundial per a transmetre'n els significats connotats. Se'n poden trobar a manta en moltes cançons de pop-rock de tots els idiomes i cultures, així com en bandes sonores de pel·lícules o publicitat per a la pantalla. La seua prevalença dins i fora dels entorns nacionals i ètnics demostra la presència generalitzada de capacitats per a desxifrar-les en el cos de la gent d'aquests llocs culturals.

Aquestes frases no són més que una mostra petita del repertori de frases musicals ric i divers que es van originar en la cultura estètica del pop-rock i es van imposar a tot el món per significar tota una gamma d'estats d'ànim i emocions. L'omnipresència global d'aquestes frases testifica que el coneixement musical del pop-rock s'emmagatzema en els cossos

culturals de tot el món, és compartit per persones de nombrosos entorns nacionals i ètnics, i es posa en pràctica de manera rutinària per a desenvolupar experiències mundanes i quotidianes que ens fan sentir culturalment com a casa.

És a dir, amb els esquemes perceptius auditius de les persones de tot el món acostumant-se als sons distorsionats de les guitarres elèctriques i als timbres indefinibles de la música electrònica; amb els tons i timbres del pop-rock absorbits en el coneixement auditiu canònic de persones de tot el món que escolten música; amb les frases sonores del pop-rock fent-se familiars i recognoscibles com a elements musicals per a les persones de la majoria de les cultures locals, ètnies i nacions que escolten música; quan tot això es va convertir en un munt d'elements de la realització cultural del localisme musical contemporani de les nacions, podem afirmar que el coneixement sonor corporeïtzat de la música pop-rock gravat en les persones de tot el món que escolten música, els proporciona una sensació de ser locals i translocals al mateix temps, i els fa esdevenir cosmopolites musicals.

Com afirma Frith, la música «ens dona una manera d'estar en el món, una manera de donar-li sentit» (1996: 272). De fet, la pertinença a una formació

nacional o ètnica determinada és una manera d'estar en el món sovint articulada i entesa a través de la música. A més, l'articulació de l'ètnia i la nacionalitat mitjançant la música nodreix en gran mesura el sentit mutu d'alteritat entre tals formacions. Així, les incorporacions d'elements de les músiques del món no occidental (vegeu Manuel, 1988, per a aprofundir en aquest terme), concebudes com l'«altre» respecte de la música occidental, s'han abordat, en general, al costat de les nocions de relacions de poder i dominació (Born i Hesmondhalgh, 2000). Tot i això, aquest agut sentit d'alteritat mútua s'ha erosionat amb la difusió global del coneixement del pop-rock. S'ha reduït i ha encongit a mesura que creixia i s'ampliava la proporció de percepcions musicoestètiques compartides. I aquest és el nucli del cosmopolitisme musicoestètic: l'esmortiment de l'alteritat cultural expressada en la música; no la desaparició, sinó la mutació en una cosa sempre familiar, mai no del tot aliena o estranya. Si escoltem grups femenins de Corea del Sud, el *hip-hop* d'Indonèsia, el rock de caire flamenc d'Espanya i un músic de rock (dona o home) de qualsevol país, els fans del pop-rock de qualsevol part del món sempre escoltaran en cadascun d'aquests sons elèctrics i electrònics, tècniques vocals i frases musicals que els resultaran familiars perquè els sonaran a la seua pròpia música nacional.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Baulch, E. (2007). *Making Scenes: Reggae, Punk and Death Metal in 1990s Bali*. Durham: Duke University Press.
- Birgy, P. (2003). French Electronic Music: The Invention of a Tradition. En: H. Dauncey i C. Cannon (eds.), *Popular Music in France from Chanson to Techno* (p. 225-42). Aldershot: Ashgate.
- Bodden, M. (2005). Rap in Indonesian Youth Music in the 1990s. *Asian Music*, 36: 1-27. <https://www.jstor.org/stable/4098514>
- Born G., i 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*. Londres: Routledge.
- 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*. Durham: Duke University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunn, K. (2016). *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Nova York: Bloomsbury Publishing.
- Fabbri, F., i Plastino, G. (eds.) (2014). *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- 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: 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., i 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>
- Kloet, J. de (2010). *Red Sonic Trajectories: Popular Music and Youth in Urban China*. Amsterdam: School for Social Science Research, University of Amsterdam.
- 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., i Fouce, H. (eds). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Minamida, K. (2014). The Development of Japanese Rock: A Bourdieusian Analysis. En: T. Mitsui (ed.), *Made in Japan: Studies in Popular Music* (p. 120-138). Londres: Routledge.
- Mora, K., i 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., i Zolov, E. (eds.). *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: 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: A. Smudits, (ed.), *Roads to Music Sociology* (p. 79-94). Wiesbaden: Springer VS.
- Regev, M. (2020). The Condition of Cultural Cosmopolitanism. En: V. Cicchelli, S. Octobre, i V. Riegel (eds), *Aesthetic Cosmopolitanism in a Global World* (p. 27-45). Leiden: Brill.
- 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*. Larchmont: The Mass Media Music Scholars' Press (MMMS).
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ulhôa, M. T. de, Azevedo C., i Trotta, F. (eds) (2015). *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- Val Ripollés, F. D., Noya, J., i 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., i 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., i Greene, P. D. (eds.) (2011). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham: Duke University Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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: Cambridge University Press.
- Zak III, A. J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Motti Regev

és professor emèrit de Sociologia en The Open University of Israel. Com a sociòleg cultural, està especialitzat en estudis de música popular i globalització cultural. Ha publicat sobre aquests temes en *The Sociological Quarterly*; *Poetics*; *Theory, Culture and Society*; *Popular Music*; *Cultural Sociology*, *European Journal of Social Theory* i altres revistes especialitzades. Entre els seus llibres hi ha *Popular Music and National Culture in Israel* (amb Edwin Seroussi) i *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*.



No només és un camp de naps: experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock

Amparo Lasén

UNIVERSITAT COMPLUTENSE DE MADRID

alasen@ucm.es

ORCID: 0000-0003-4906-7890

Rebut: 20/04/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

Aquest article planteja un acostament sociològic al rock, parant atenció als afectes, el cos i les coreografies de gènere (Foster, 1998). En prendre com a objecte d'estudi l'escolta, i la particular forma d'escolta incorporada que és el ball, reprenc l'enfocament i la sensibilitat de l'anàlisi precursora de Richard Dyer (1979-2021) sobre les polítiques sexuals, materials i afectives del rock i del disco. En aquest sentit explore alguns aspectes de l'erotisme del rock. A partir d'una anàlisi d'entrevistes en profunditat amb homes adults al voltant de les seues experiències de ball, es mostra com el rock habilita unes altres possibilitats eròtiques i polítiques, a més del desplegament del fal·locentrisme i la masculinitat hegemònica assenyalada per Dyer.

Paraules clau: rock; ball; masculinitat; coreografies de gènere; cos.

ABSTRACT. *Not just cock rock: Bodi and affective male experiences in dancing rock*

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: rock; dance; masculinity; gender choreographies; embodiment

SUMARI

En el camí de Richard Dyer
 Coreografies de gènere
 Anotacions metodològiques
 Investigar el fet eròtic i l'erotisme de la investigació
 Cossos masculins fora de lloc
 Erotisme dels cossos en sintonia
 Conclusió-potencial 'queer' de ballar rock
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Amparo Lasén. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Sociología Aplicada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Campus de Somosaguas. 28223 – Pozuelo de Alarcón (Madrid).
Citació suggerida / Suggested citation: Lasén, A. (2024). No només és un camp de naps: experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 47-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.3>

EN EL CAMÍ DE RICHARD DYER

Aquest article tracta de les experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock, en l'escolta particular que és el ball. Recupere la proposta de Richard Dyer (1979-2021) de considerar els gèneres musicals com «sensibilitats»: una combinació d'elements sonors, comportamentals, estilístics, corporals i valoratius. Una manera de coneixement que s'ha fet cos i que facilita orientacions sensorials i afectives compartides, alhora que permet preguntar-se per les disposicions que s'hi mobilitzen, les experiències materials, corpòries, intel·lectuals, afectives que es generen en la recepció, i les tensions que en resulten. Aquesta recerca sobre els homes que ballen rock intenta esbrinar com afecten i com són afectades les formes de recepció en l'àmbit del sentir que engloba sensacions, sentiments, sentits i orientacions que emergeixen i es configuren en experiències musicals particulars. Seguisc Dyer en l'atenció que para a les formes d'erotisme que faciliten els gèneres musicals, així com a la potencialitat política transformadora de les pràctiques musicals, en relació amb les encar-

nacions de gènere i les experiències corporals, en aquest cas respecte de les experiències masculines de ballar rock i la seua relació amb les expectatives i els mandats de la masculinitat normativa. Aquesta consideració permet atendre les experiències sonores diferents sense haver d'entendre-les segons una lògica de significació com la del llenguatge, sinó com generadores d'afectes (Gilbert, 2006: 113). La música no representa o codifica una experiència del cos, sinó que és configurada i transmesa per aquesta experiència, i només pot fer-ho si interactua amb els cossos. L'experiència corpòria de l'escolta —i de l'escolta particular del que és el ball— resulta de la interacció entre sons i cossos dels participants, humans i no humans (objectes, substàncies, tecnologies), i això contribueix a la producció d'aquesta experiència i de l'espai sonor que emergeix a la pista de ball o al lloc del concert.

Dyer contraposa l'erotisme de tot el cos del disco, a l'erotisme masculinista i fal·locèntric del rock. El rock seria una tecnologia de la cultura patriarcal,

una «mescla de malaptesa i espenta», que t'agafa i no et deixa. La seua anàlisi ressona amb el text pioner de Simon Frith i Angela McRobbie (1978) sobre la música popular com a expressió i regulació de la sexualitat, segons les normes i expectatives de gènere dins de l'heterosexualitat normativa. Aquest text, influït per la crítica feminista dels setanta, contraposa el rock al pop per a adolescents. En el rock es desplegaria una versió de la sexualitat masculina mitjançant una iconografia sexual que fa ús de les guitarres i els micròfons com a símbols fàl·lics, en què el volum elevat i la insistència rítmica configuren tècniques d'excitació i clímax. La caracterització contraposada de totes dues músiques contribueix a fer gènere i a reforçar el binarisme (Peraino, 2005). Si acceptem que el ritme i la percussió del rock i les seues guitarres elèctriques són representatives de la masculinitat, llavors el menor èmfasi rítmic del pop i l'ús que s'hi fa de les guitarres acústiques serien indicadors de la sexualitat femenina. En aquesta reproducció del binarisme de gènere, aquestes anàlisis crítiques no paren atenció a considerar la complexitat del rock i de la recepció d'aquest en termes de gènere i d'experiència corporal, ni s'ocupen de com opera l'erotisme del rock en la recepció i la producció musical de les dones i les persones no heterosexuales, que també són artistes i fans de rock (Fast, 1999). Tampoc paren atenció a l'ambivalència i a les tensions en la performativitat de masculinitat dels rockers estrella que esmenten. Les referències repetides a músics com Robert Plant, Jimmy Page o Mick Jagger com a exemples de *cock rock* deixen de banda que les seues actuacions, balls i aparença no coincidien amb la masculinitat normativa del seu temps i feia que fossen considerats com a andrògins i efeminats. Com ja havia ocorregut uns decennis abans amb Elvis Presley i el seu moviment de malucs, objecte de censura televisiva, considerat femení i ambigu, al mateix temps que hipersexualitzat i impropri d'homes blancs (Leibetseder, 2021).

Continue l'exemple de Dyer, que, a diferència de Frith i McRobbie, no identifica gèneres musicals amb gèneres o formes de sexualitat, sinó que mostra com els cossos poden experimentar-se de maneres

radicalment diferents segons els processos afectius en què participen. En aquesta investigació exploratòria un es pregunta si els espais sonors ballables del rock i el seu erotisme són només i sempre un camp de naps i si la recepció i l'escolta del rock dels fans es limita a reproduir la sensibilitat masculina dels continguts musicals, literaris, performatius, mediàtics, etcètera, de l'anomenat *cock rock*; i si l'actuació i l'escolta corporals del ball on es desplega la «volatilitat» dels nostres cossos i la seua resistència intrínseca a ser «disciplinats» (Grosz, 1994) pot desestabilitzar el vincle del rock amb la masculinitat i el fal·locentrisme.

Seguir la sensibilitat de recerca que desplega Dyer per a respondre a aquestes preguntes és com una manera de fer ús de Dyer contra Dyer. Requereix també desplegar metodologies d'escolta, observació i anàlisi que no se centren només en la semiòtica i el discurs, en l'anàlisi de les lletres, les representacions i les iconografies visuals, la manera de vestir i la moda, sinó en els elements afectius i no verbals emergents en les experiències físiques i corporals de l'escolta i, en aquest cas, el ball. A diferència d'una gran part dels estudis de la sociologia del rock, es tracta de no fixar-se només, ni principalment, en els músics, la premsa, la indústria i la crítica musical, és a dir en la producció musical, en el sentit restringit, sinó d'obrir el focus a la interacció amb la recepció, els públics, les i els fans, entesos com a part de la producció musical també, i no sols a contribuir a la producció d'interpretacions i sentits, sinó també a la de la música i els espais sonors que emergeixen de les experiències musicals.

Coreografies de gènere

Las situaciones de ball són exemples de coreografies de gènere (Foster, 1998). Aquesta noció subratlla el caràcter performatiu i relacional del gènere, així com la referència a un guió o conjunt de normes i instruccions al voltant de la construcció recíproca i encarnada del que és femení i masculí, del que és considerat apropiat o impropri per a homes i per a les dones. Erving Goffman (1987) és un dels primers autors a assenyalar el caràcter performatiu i core-

ogràfic del gènere, com a dispositiu d'organització social articulat amb altres jerarquies i dispositius dicotòmics, com la divisió públic/privat, en les seues anàlisis de la dramatúrgia dels rituals d'interacció quotidians, així com de la hiperestilització d'aquestes convencions de gènere en les representacions publicitàries.

La noció de coreografia remarca el caràcter relacional, performatiu i subjecte a un guió de sentits, mandats i expectatives, del gènere. Manté les consideracions del gènere com a formes d'actuació repetides que actualitzen normes, encarnades per les persones en les seues relacions i interaccions (Butler, 1990), subratllant també la importància de l'script, del guió, del conjunt d'instruccions i l'ordenament que s'actualitza, es repeteix, «es balla». La metàfora coreogràfica permet entendre les actuacions i relacions de gènere com a traduccions i interpretacions de normes i sentits, no sols discursives sinó també corpòries, en el doble aspecte d'interpretació: com a actuació particular i com a imputació de sentits condicionats històricament i culturalment. La noció de coreografia, com la de *performance*, inclou la qüestió de la sedimentació d'aquestes xarxes de sentits, com a significats, sensacions, sentiments i orientacions, relacionats amb el que és femení i masculí, susceptibles de canviar al llarg del temps, quan la necessària repetició suposa una oportunitat per al canvi, intencional o no. En les coreografies de gènere, els cossos són actius i reactius, generatius i receptius, inscriptors i inscrits. En l'atenció que fan al moviment i al potencial teòric i crític de les accions corporals, la coreografia desafia la dicotomia entre pràctiques culturals verbals i no verbals, al temps que assenyalava com les expectatives i les convencions respecte de cossos i gestos estan connectades a estructures de poder polítiques i socials. L'aspecte relacional de les coreografies de gènere concerneix les persones i grups involucrats, però també altres participants: objectes, tecnologies, materialitats, i també sons i músiques, que condicionen al mateix temps els nostres gestos i moviments, de manera que es faciliten uns certs passos i se n'obstaculitzen d'altres. La noció de coreografia de gènere també

fa possible atendre la configuració recíproca de les posicions, moviments i gestos; com les posicions d'uns determinen o limiten els moviments de les altres i com eixir d'aquests moviments comporta tensions, el risc de trepitjar l'altre o espentar-lo, literalment o metafòricament.

ANOTACIONS METODOLÒGIQUES

Aquest article es basa en una xicoteta investigació exploratòria duta a terme durant la pandèmia i en temps de restriccions dels contactes, concerts i formes d'oci nocturn relacionades amb el ball. El treball de camp comprén deu entrevistes en profunditat, a més de l'observació de vídeos en línia de situacions de ball rock en festivals i concerts. Aquest article se centra en l'anàlisi d'aquestes deu entrevistes. La tria dels participants es va fer seguint la tècnica de la bola de neu, a partir d'anunciar en les xarxes socials, i a amistats i persones conegudes, que cercava entrevistar homes adults, amants del rock que estiguessen interessats a parlar sobre les seues experiències de ball rock.¹ Aquesta cerca de participants interessats feu que trobés fans i aficionats al rock i als concerts, i quatre persones més amb una relació més professional amb el rock: un professor de ball, un guitarrista i cantant d'un grup de rock dels vuitanta i noranta, i dos músics amateurs. Les edats dels entrevistats oscil·len entre els trenta-dos i els seixanta-cinc anys, tots són païos i blancs, les ocupacions i els llocs de residència són diversos: docents (universitat, formació professional), informàtic, mecànic de cotxes, agricultor, opositor o arquitecte, a ciutats com Madrid, Bilbao, Múrcia, Conca, Segòvia, Santa Cruz de Tenerife o Arrecife.

¹ Les variables rellevants per a la selecció dels participants van ser: ser homes i aficionats al rock, per a explorar les dinàmiques entre masculinitat i ball; ser adults, per a cercar una certa homogeneïtat experiencial i correspondre millor a les edats del públic majoritari del rock ara per ara, i tenir interès en aquesta pràctica musical i a participar en una investigació al voltant de ballar rock, perquè la nostra experiència de recerca ens indica que la qualitat de les investigacions s'incrementa quan podem comptar amb participants interessats.

Per aquesta raó, a més de per les limitacions de la pandèmia, la majoria de les entrevistes es van fer mitjançant videotelefonada el setembre i octubre de 2021.

Quan vaig demanar ajuda per a contactar amb ells, va sorgir la pregunta sobre què entenia per rock. Vaig respondre que allò que els interessats hi entenguessen. Que s'havien de sentir interpel·lats per aquesta crida a la participació, i més tard veuríem en les entrevistes quina música ballava cadascú.² Rubén López Cano, amic musicòleg, va fer l'observació, amb humor, que era una contradicció ballar rock, ja que el rock no es balla. La meua resposta va ser similar, considere ballar el que els participants interpel·lats per la proposta hi entenen, i després en les entrevistes ja veuríem com, quan, què i on es balla. En algunes entrevistes aquesta qüestió va aparèixer de manera explícita, especialment per a aquells que ballen diferents tipus de rock i de manera distinta. Tono, el professor de ball, volia saber si anàvem a parlar de *rock'n roll* «tipus Elvis» o de rock més modern «des dels Who a Extremoduro». Uns altres dels participants que també ballen *rock'n roll* clàssic, més reconegut com a música de ball, i rock «modern» amb les seues etiquetes *hard*, *dur*, *heavy*, *indie*, americana, pop rock, etcètera, directament passen a descriure com ballen les músiques que prefereixen sense sol·licitar més precisió, comparant les diferents situacions i sensacions del ball. Alguns entrevistats van expressar de manera explícita l'ambivalència de si el rock es balla o no, afirmant totes dues coses alhora o diferenciant entre ball i «moviments corporals»:

El rock no està fet per a ballar,
pot ser que estiga fet perquè la gent bote,
tot el públic fent onades de bots.

És moviment, pot ser expressió del ball, és una
expressió del cos,
la dansa és això,
expressió del cos del que transmet la música.

(Tono, 32)

En les entrevistes vam abordar la corporalitat en una conversa al voltant de com es mouen i què senten quan ballen; rememorem situacions de ball particularment intenses i comparem situacions de ball en diferents contextos: concerts, festivals, bars, festes, casa. Fer una recerca sobre la corporalitat en el ball requereix, a més de recollir i descriure converses sobre el cos, practicar l'escolta dels cossos en i a través de les narratives dels participants, explorant diversos nivells d'atenció en l'entrevista com en l'anàlisi, tant al que les paraules diuen del cos, com a la manera en què els cossos contenen les històries que arrebileguem en les entrevistes (Chadwick, 2017). Les experiències recollides deixen rastres audibles en aquestes converses sobre el ball, com a energia incorporada en la conversa i el relat de les experiències viscudes, com explica Rachel Chadwick partint del marc teòric del cos parlant de Julia Kristeva. En els processos de constitució de sentit participen tant la gramàtica, la sintaxi, allò que resulta simbòlic, com els ritmes i energies corporals i sensuals, encarnats en l'entonació, la rima, la repetició i els ritmes, que, al seu torn, representen una amenaça constant de disrupció de la lògica i la coherència del discurs. Raó per la qual cal preservar les energies corporals en convertir les paraules en text, en la transcripció i en l'anàlisi, així com les idiosincràsies encarnades i corporals de la parla com un element performatiu vital del sentit. A més de fer transcripcions capaces de transmetre la cadència, la visceralitat i les emocions de la parla,³ Chadwick proposa estratègies per a escoltar els excessos i les

2 Aquests són els grups citats en les deu entrevistes: Screamin' Cheetah Wheelies, Black Crowes, Allman Brothers, Levon Helm, Neil Young, Mago de Oz, Platero y Tú, Status Quo, Joni Mitchell, Les Innocents, Mano Negra, Béruriers Noirs, Rolling Stones, Nick Cave, Arctic Monkeys, Garbage, Gossip, Radiohead, Placebo, Nirvana, Wet Leg, The Pretenders, The Smiths, INSX, Skunk Anansie, PJ Harvey, Juliette Lewis, Asian Dub Foundation, Ska-P, The Black Keys, Rosendo, The Clash, Ramones, Los Suaves, Barricada, Janis Joplin, Iron Maiden, Jimmy Hendrix, Deep Purple, Barón Rojo, La Polla Records, Elvis Costello, MClan, Screamin' Jay Hawkins, Queen, Triana, Santana, Creedence, Joe Cocker i JJ. Cale.

3 En el que també m'inspire per a fer les transcripcions que poden llegir-se en aquest article.

contradiccions corpòries en la parla de les persones entrevistades, ja que la subjectivitat comprén múltiples veus que hi competeixen —potencialment contradictòries—, atenent tant l'ús de la primera persona, la veu-jo, com les veus contrapuntístiques, atenent tant el contingut manifest del que es conta, com el rerefons que interromp i altera el significat clar i ordenat en moments de la narrativa d'excés, contradicció, ambigüitat i incoherència, que no s'adeqüen a les interpretacions analítiques polides i unívokes, i que, sovint, deixem al marge de les nostres anàlisis qualitatives, més centrades a detectar aspectes comuns, temes i continuïtats.

En el cas d'aquesta recerca, a més d'atendre aquestes ambivalències i inconsistències, intente escoltar en les entrevistes si el cos que balla es cola en la parla que descriu les experiències de ball, si actua en les seues paraules, si les narratives estan impregnades d'alegria corporal, de plaer encarnat, o de l'ansietat i els desassossecats viscuts a vegades en aquestes situacions. Atenc també els gestos que acompanyen els moments en què descriuen les situacions de ball, quan la majoria dels entrevistats mouen les mans i els braços, i com en uns moments concrets els gestos acompanyen i subratllen el que es diu. Els moviments esdevenen més amplis i enèrgics, a diferència del que passa en altres moments de la conversació. Acliquen els ulls quan recorden moments intensos de ball extàtic. Serren els punys i els mouen amunt i avall quan tracten sobre moments de ball energètic i visceral. Obrin les mans i els braços quan descriuen sensacions d'evasió, de planejar amb la música. Uns altres exemples de corporalitat en els discursos són les arrancades que fan per a cantussejar o taral·larejar, com fa Tono amb la tornada de la cançó «Molinos de Viento» de Mago de Öz, «bebe, canta, sueña, siente que el viento ha sido hecho para ti» en entrar en ressonància amb el record del concert, o en descriure el seu gust per l'ska: «tiene el chumpa, chumpa, chumpa, chumpa que te hace levantar». En unes altres entrevistes hi ha usos similars de les onomatopeies quan es descriuen les sensacions i els sentits de l'escolta i el ball, difícils de descriure només amb paraules, en

músiques que et fan sentir «aaaarrggg», segueixes el ritme «pum, pum», «em sol agradar més una varietat melòdica emocional dins de la cançó que quan és turutututu trutrutu o pumpumpum o qualsevol cosa molt repetitiva». Les cadències rítmiques del discurs revelen també aquesta corporalitat en la parla, com en aquestes dues descripcions del pogo:

Crec que aquest ball en concret
té molt a veure amb la ira,
té molt a veure amb la ràbia,
té molt a veure amb una energia continguda.

(Saúl, 33)

Records d'èxtasis,
de molt divertit,
d'aquells de pogo,
en concerts més.

Amb una energia molt bèstia,
molt eufòrics.

Es formen cercles amb la gent,
d'anar botant,
topetes amb la gent
però vas a la teua,
amb la música,
d'eufòria pura,
després recorde un concert de Reincidentes en
què vaig témer per la integritat física de dues
amigues, perquè les vaig veure volar, literalment.

(Tono, 32).

On la cadència rítmica de l'enunciació de la rememoració del ball es trenca quan passa de la descripció del ball a parlar de la gent desconsiderada en els pogos.

Investigar el fet eròtic i l'erotisme de la investigació

Les preguntes sobre què senten, com se senten, quines emocions experimenten, com els afecta, no sempre són fàcils de respondre; no són qüestions sobre les quals parlen habitualment: es prenen temps per a cercar les paraules, recorren a metàfores i clisés. Però refusen fer-ho, es tracta de participants interessats a parlar de les seues experiències de balls, són rock

fans, o músics. No van posar-se barreres a contar com se senten quan ballen: «Sent que tinc cos», «Em fa sentir El Drogas».

Dyer proposa estudiar els diferents gèneres musicals en funció del seu erotisme, és a dir, a partir dels plaers i disposicions del cos que faciliten, tenint-hi en compte que, a més del plaer i el gaudi, l'erotisme al·ludeix a una intensitat vital i sensorial, a una afectació mútua dels cossos entre si i dels objectes i sons que els envolten, que pot implicar també dolor o disgust. L'erotisme suposa una experiència de ruptura o interrupció, de dessubjectivació, també del gènere i de la masculinitat en aquest cas, que es tradueix en el potencial per a desfer-lo o desestabilitzar-lo. En aquesta recerca es pregunta per l'erotisme en l'escolta del ball rock i intenta mobilitzar el poder d'allò que resulta eròtic en la investigació, entenent erotisme com a disponibilitat per al contacte i força vital per a la política, com assenyala Audre Lorde (1978), però també per a la investigació, en tant que és una força creativa que ens permet anar a l'encontre de la resta de les persones, sempre enteses com a subjectes encarnats (Esteban, 2019).

Mari Luz Esteban fa un convit a considerar la vitalitat de les nostres investigacions i presentacions, i el seu potencial per a afectar les nostres audiències generant un cúmul de sensacions. Esteban proposa tres elements per a alimentar l'erotisme en la investigació, que intente també incloure ací: el marc teoricometodològic corporal, des del cos i amb el cos, no com a mer objecte d'estudi; el caràcter feminista entès com a acte polític i relació interactiva, i la perspectiva autoetnogràfica que difumina els límits entre subjecte i objecte d'estudi, posant el cos en la investigació, reequilibrant les relacions de poder amb les persones participants, a fi que la investigació pugui ser considerada com un posicionament actiu i creatiu enfront de les disputes ideològiques i morals actuals, on les conquestes de moviments socials, feminisme i LGTBIQ, coexisteixen amb posicions reaccionàries respecte del cos, el plaer i la sexualitat en esglésies, mitjans de comunicació i dretes recalitrants.

Descriurem ara les experiències de ball dels participants a partir de dos aspectes, aparentment contradictoris, que destaquen en les entrevistes: l'experiència de sentir-se fora de lloc i la connexió amb l'entorn i amb els altres.

COSSOS MASCULINS FORA DE LLOC

La flexibilitat i volatilitat dels cossos fa que, segons les situacions, les normes, expectatives i els espais, puguin estar i sentir-se fora de lloc o dins. Les polítiques del cos, polítiques sexuals i polítiques de gènere passen per la construcció, aprenentatge i repetició d'uns gestos, d'un estil, d'una presentació del cos, que marquen el que és apropiat i el que és inapropiat, el dins i el fora de lloc (McDowell, 2000; Grosz, 1994). La disciplina dels cossos i les seues coreografies socials produeixen l'encarnació i la reproducció de la normalitat a casa, a l'escola i al lloc de treball, i poden entrar en tensió als llocs d'oci i ball, on emergeixen possibilitats d'altres gestos, moviments i encarnacions que coexisteixen amb aquestes normes.

Els participants assenyalen diversos embolics i tensions ambivalents de ballar rock. El rock apareix com un gènere masculí (Frith i McRobbie, 1978; Martínez, 2003), en les seues pròpies paraules o en les de les seues amigues que els diuen «que el rock i les guitarres és cosa d'homes». També es refereix a la masculinitat del rock Tom quan tracta sobre l'absència de rock als bars gais i de com seria una música més adequada per als bars on l'ambient és (hiper)masculí, en comptes de la música tipus «Drag Race» que hi solen posar. Es considera un gai rar i un fan rock *outsider* que connecta amb les rockeres que riuen dels estereotips, i fins i tot dels seus propis fans homes, fent seus els gestos i la perícia instrumental i musical que se suposa reservada als homes:

M'agrada Garbage,
no és com un grup d'homes blancs majors,
no és sorprenent que quasi levite amb grups
de dones poderoses:

Chrissy Hynde, Shirley Manson, PJ Harvey,
perquè hi ha aquella idea que a les dones no
se'ls permet fer aquestes coses.

Quan veus com toquen i els païos que diuen
que no poden fer-ho...
sintonitze amb elles
i amb la música també,

M'encanten les rockeres,
no sé per què,
potser tendisc a identificar-me amb elles una
mica més.

(Tom, 49)

Les converses amb tots els entrevistats mostren l'ambivalència de la relació entre ball i masculinitat, i l'experiència que els proporciona el ball de sentir-se incòmodes i fora de lloc. En alguns casos, la tensió entre masculinitat i ball és explícita, com la possibilitat que el ball els conduïska a altres experiències corporals de gènere, de fer «un viatge i, fins i tot, convertir-me en una altra persona de sexe diferent gràcies a una cançó que m'agrada o m'emocione» o sent un home que «connecte amb emocions que d'una altra manera et seria difícil connectar». Aquesta tensió també és assenyalada per altres, els amics que fan bromes i acudits perquè un balla o balla «massa», o pel desconegut que s'acosta a Tom en un club per a dir-li que no sap ballar. Una tensió que també està present quan Daniel explica com un dia quan a l'eixida d'una discoteca un altre jove li va preguntar si era maricó per la manera que tenia de ballar, una pregunta curiosa i alhora un insult. Aquest record l'obligà a considerar que abans estava mal vist ballar si eres un home, i que ara això ha canviat. Encara que el seu relat està ple de situacions actuals en què ha rebut crits d'atenció, i fins i tot prohibicions de ballar, als bars i als clubs, per considerar-lo molest i inapropiat. Perquè jo pogués comprovar la seua manera de ballar, Daniel va fer alguns passos i em va enviar després de l'entrevista un vídeo seu breu ballant. La seua manera de ballar «rar», movent tot el cos i experimentant amb diversos moviments, d'amplitud diferent, és similar a la de Mick Jagger o Chris Robinson, el cantant dels Black Crowes, que també són un

exemple de l'ambivalència del ball masculí, perquè són reconeguts i celebrats entre els fans per la seua manera de moure's, com una part de la seua música i connexió amb el públic. Aquests moviments també són objecte de burla o, en el cas de Jagger, atribuïts a una ambivalència sexual que va generar atracció, malestar i fins i tot pànic moral (Peraino, 2005: 37).

El relat de Daniel és una mostra del caràcter inapropiat d'un home que «balla rar» i que per tant «es mostra» i crida l'atenció de la resta de clients als bars i locals d'oci adreçats a un públic heterosexual. Aquesta atenció és percebuda com una molèstia que requereix la intervenció del personal del local.⁴ L'asimetria de gènere és evident, perquè ni les dones que ballen en aquests mateixos locals són percebudes com a inapropiades ni tampoc són una molèstia ni un problema per als propietaris del bar, tot al contrari. Encara que també «ballen rar», com en la meua pròpia experiència.⁵

I bé jo tinc una manera de ballar una mica
estrambòtica.

Jo moc tot el cos,
moc tot el cos,
faig jocs de peus,
de genolls,
de talons,
del que siga.

I una de cada quatre vegades em tiren de la
discoteca,
perquè diuen:

4 En una conversa personal amb una treballadora de l'oci nocturn madrileny amb experiència en diversos locals i sales, em va confirmar aquestes pràctiques i es va estranyar de la meua sorpresa, perquè li semblava completament normal que no fora apropiat ballar a locals nocturns on els clients puguin sentir-se molestats o estranyats per la presència d'un home que balla d'una manera que crida l'atenció i que el deure dels propietaris és facilitar que els clients estiguen còmodes i continuen consumint.

5 L'asimetria també es dona en qui pot esperar assistència dels treballadors del local quan se sent molest, perquè no són tan freqüents aquestes intervencions quan es tracta de clientes dones molestades per diversos comportaments d'homes en situacions d'oci nocturn.

«estàs molestant els altres»,
«estàs ocupant molt lloc».

A vegades faig també coses així,
interactuava amb la paret
o interactuava amb objectes de la sala,
una barana o coses així.

passa per davall de la barana,
m'hi pegue colps,
faig ximpleries,
la resta és ballar en el meu taulellet
deixant que la gent vaja al bany i tal,

Que jo soc respectuós.

[...]A mesura que m'anava separant de la nor-
mativitat del moviment de ball,
esdevinc un espectacle,
com una figura d'atenció,
i això m'agrada molt,
m'agrada molt
l'exhibició, i ser mirat.

Però també em fa tímid
i també em pot tallar.

Jo puc ser més guai o no,
et pot agradar,
però també m'agrada no ser el centre.

[...] Pot ser que al lloc et diguen:
«tu no estàs creant l'ambient que ens interessa
en aquest lloc i ja està».

Després, el que tractarà és que no molestes a
ningú,
si molestes a algú,
a una o dues persones,
potser ja t'arriba i et diu:
«perdona, tu no pots ballar aquí».

Pot dir, només començar, te n'has d'anar.

O, el més normal,
«si no pares de ballar així, et farà fora, i ja està,
et tirarem».

Jo ho entenc
i depén de com estiga aquest dia,

de la borratxera que duga,
de com estiga d'animat,
de si tinc un altre lloc on anar,
que m'abellisca arruïnar-li aquella mitja hore-
ta a aquell home,
i muntar, potser, una miqueta de tal,
puc tenir moltes reaccions.

Puc parar-me una mica i començar a ballar
d'una manera estrambòtica a posta,
sense molestar a ningú.

però et tocaré els collons tant com puga,
sempre tenint en compte que jo no vull que
ningú em pegue,
jo no vull pegar a ningú.

(Daniel, 43)

Aquest relat mostra també l'ambivalència mascu-
lina de la seua posició respecte d'aquella exhibició
a l'hora de ballar, que rebutgen i de la qual fuig la
resta dels entrevistats perquè són pudorosos i els fa
vergonya. Daniel sent totes dues coses: el desig de
destacar i ser reconegut, de ser objecte de les mira-
des i de l'atenció alienes, i la timidesa i vergonya
causades per aquesta mateixa atenció. Igualment
que, alhora que desenvolupa una *performance* de
gènere sospitosa segons la norma masculina, pot
respondre d'una manera estereotipadament mascu-
lina, almenys en el seu relat, als crits d'atenció que
li fan els empleats dels locals, i traure una actuació
masculina més a l'ús de defensa del seu estatus i
poder, amb fatxenderia i amenaça d'agressivitat
inclosa (García, 2010).

L'experiència del cos fora de lloc es manifesta en
el rebuig de la majoria dels entrevistats a ballar als
bars, on és fàcil «fer-se veure» i sentir el pes de les
mirades alienes, o a les discoteques on, a més, «cal
ballar per obligació». Ells volen ballar quan els ho
demana el cos i la música paga la pena, quan la
música i la interpretació els agrada. Els mou a ballar
el fet d'apreciar estèticament el que senten, i no
que el lloc els ho demane, afirmen, com a resposta
al mandat modern masculí d'independència i au-
tonomia (Kimmel, 1994; García, 2010).

La majoria dels entrevistats prefereixen ballar en els concerts i festivals, i en alguns casos també en la intimitat de la llar, amb el reconeixement explícit, i també ambivalent, de la vergonya que els produeix sentir-se objecte de les mirades alienes quan ballen. Amb l'excepció de Daniel, prefereixen les situacions de ball compartit en concerts, on allò visual —veure i ser vist—, no hi prima, tant per evitar la vergonya de sentir-se observats i inapropiats, com per la possibilitat de sentir una intensitat més elevada en les relacions tàctils i cinestèsiques, amb la música, el cos i l'entorn. Reconeixen la diferència entre llocs en els quals si balles estàs a la vista de tots i atraus les mirades, com els bars i discoteques, que provoquen la incomoditat i desorientació del cos fora de lloc; i altres com ara els concerts i festivals, on la disposició espacial i situacional fa que pugues compartir la presència i els moviments dels altres, que pugues participar en una escolta física ressonant, sentir el cos dins de lloc, sense ser objecte de la mirada de la resta, en una oposició entre el règim visual i el tàctil de diferents espais sonors de ball, també assenyalada per Dyer.

La incomoditat del ball, l'experiència de cos masculí dansaire i observat com fora de lloc, es manifesta també en la consideració de la majoria dels participants que no saben ballar o que no ballen bé. Aquesta pretesa falta de perícia és una mostra de masculinitat apropiada, per la qual cosa no fa vergonya admetre-ho, tot al contrari, amb la consegüent ambivalència en les paraules dels entrevistats. Així, diuen que no fan molts moviments quan ballen —«molt poc capacitat per a representar el ritme d'una manera ordenada, encara que aquesta disfunció em farà viure'l d'una manera molt personal i intransferible»—. Més que ballar diuen que «mouen l'esquelet», que els hi falta coordinació, que es mouen «sense eixir del taulellet», «és discret, no és cap exhibició, això ho fa tot més fàcil, perquè no cal estar fent-ho millor que la resta». «No soc un bon ballarí, me la bufa». Consideren que no ballen bé, «però la meua parella em diu que sí, perquè em veu de bon ull». És «anar saltant per la cuina mentre cante», no mouen els malucs, ni el cul, o «només una mica», saltant, «ara no tant, per l'edat».

ara més tranquil,
sense haver d'estar al davant,
vaig movent la cameta,
seguisc el ritme amb el cap. Però et vas animant
i després mous pràcticament tot el cos,
tens un recorregut, com dic jo, d'un metre quadrat
i et vas movent a la teua.

(Julio, 46)

La incomoditat del ball com a experiència del cos masculí fora de lloc també es manifesta en la necessitat de desinhibir-se per poder ballar, i la importància, per tant, dels agents que faciliten la desinhibició, des de les «tecnologies químiques del plaer» (Gilbert i Pearson, 1999) com l'alcohol, fins a la presència d'altres que ballen i que contribueixen a definir la situació de ball com l'apropiada, així com a compartir i desviar el focus de l'atenció. Però, de nou, es tracta d'un reconeixement ambivalent, perquè suposa reconèixer els límits a l'autonomia mateixa a l'hora de decidir si ballar o no i, per tant, entra en conflicte amb el mandat d'independència i autonomia de la masculinitat apropiada: «L'alcohol ajuda», però «a mi no em fa falta», «és molt important que sentes que estàs en sintonia; a més, com la gent està ballant, sents que el focus no eres tu».

Si estàs en un bar i la gent acluca els ulls,
la llum és tènue,
atens cap on ve la música, els altaveus, el sostre,
si la gent té aquesta sensació,
perquè això facilita molt que tu també et desinhibisques.

Si estàs tu tot sol ballant i ningú balla,
cal tenir molta personalitat, seguretat o estar molt boig per ballar,
almenys que estigues «en el teu pet» amb la música.

Em sembla que requereix una fortalesa, o una bogeria.

(Tono, 32)

De manera que tota una sèrie d'elements i cossos, humans i no humans, configuren la coreografia que inhibeix o desinhibeix per a ballar, on un objecte ordinari i una mica de casticisme com la bota de vi, que Jesús acostuma a portar als concerts i a colar en els festivals, es converteix en un dispositiu crucial per a socialitzar i acompanyar el ball:

allí amb la bota de vi en l'Azkena,
el millor invent del món per anar a festivals,
no has d'eixir d'on estàs,
no et cobren una pasta gansa,
el vi col·loca més, ix així a poc a poc,
t'entones,
i a més socialitzes,
resulta xocant i es pot compartir fàcilment.

(Jesús, 50)

EROTISME DELS COSSOS EN SINTONIA

L'ambivalència masculina respecte del ball remet al conflicte entre una concepció de gènere moderna occidental en què el ball, les emocions i allò que és corporal són femenins (Foster, 1998) i, per tant, no poden ser apropiats per a una masculinitat que es defineix com a oposició a allò que és femení (Kimmel, 1994; García, 2010), i l'experiència de connexió amb els seus cossos, de «sentir el cos», que els proporciona el ball. D'una banda, senten la incomoditat generada per una pràctica que no és del tot apropiada i per la possibilitat de suscitar alguna cosa tan poc masculina com atraure les mirades alienes sobre el cos. Però, de l'altra, també experimenten emocions i sensacions positives, intervingudes per l'escolta musical en el ball rock, de connexió amb el propi cos, amb l'espai sonor i amb ells mateixos, experiència per tant del cos i d'ells mateixos dins de lloc, en sintonia amb la música i l'entorn. «Et mous, no saps ni com estàs, feliç de la vida», entre sensacions i sentiments que no es refereixen a sabers ni significats. En unes sensacions i uns afectes que recorden l'«erotisme de tot el cos» que Dyer troba en les experiències de la música disco.

Recorde la sensació,
vaig ser feliç,
més que la situació concreta.

Recorde perquè tu m'obligues a recordar coses,
jo recorde sensacions
[...] sé que em movia perquè no soc capaç de
sentir això sense moure'm

(Jesús, 50)

A més del plaer i la felicitat associats al moviment, els entrevistats parlen d'una sintonia intensa amb la música i l'espai sonor, «estàs molt capficat en el concert», «la música et duu a explotar d'alguna manera, la bateria creix, uns certs solos, uns certs *riffs*, uns certs cors que et fan cridar, et porten a ballar, en una espècie de *crescendo*»; i de circulació d'emocions i afectes entre la música, els músics, l'espai i els cossos dels altres que ballen. «Em van venir les llàgrimes als ulls, tota la gent a favor, prop de l'escenari, veies el bon rotlló dels que tocaven, de la gent del voltant». El rock «ho fa més fàcil», «et curtcircuita», «tot hi flueix». És un «èxtasi compartit», «tribal», al qual es refereixen quan parlen de saltar quan els altres salten, una cosa que fan tots, o de «l'energia i la intimitat» d'unir-se en un pogo, ball que fan de tant en tant la meitat dels entrevistats: «Estic col·locant el meu cos contra el teu, t'estic clavant una colzada, però alhora és una intimitat», és «alegria amb energia», «molt comunal, de vibrar energia i d'acostar-me a tu, de contactar amb tu». Tots els participants parlen de la connexió entre rock i energia, i de com aquesta energia circula per l'espai sonor del concert i transmet energia als seus cossos, com descriu i analitza Silvia Martínez (1999) en els estudis sobre el *heavy* i els seus fans.

Aquest plaer de ballar se sent com «moments de felicitat», en comú amb el que hem trobat en recerques sobre experiències de ball d'altres músiques, com les electròniques (Lasén, 2003; Leste, 2020), i també d'«estar lliure, completament lliure». Una llibertat que es tradueix en una articulació complexa de connexions i desconnexions, «ballar en un concert em connecta amb mi mateix», al temps que aquesta connexió pot suposar que «t'oblides de la resta de coses».

La diferència per a mi és que el rock és un
sentiment i t'evadeixes,
t'evadeixes i somies alhora,
estàs ballant
ací en el concert
i estàs pensant en les teues coses,
les teues il·lusions
i els teus projectes,
i estàs com volant,
entre cometes,
i et deixes anar una mica.

Per a mi, és una mica com una vàlvula d'escapament.

Encara que estigues amb els teus companys,
amb els teus amics,
és estar sol,
és un sentiment de ser independent,
entre cometes,
o anar a la teua,
i estar bé amb tu mateix, tot sol,

perquè estàs una mica com volant
i pensant en els teus projectes i les teues il·lusions.

Em relaxa,
em fa sentir bé,
em relaxa,
em fa desconnectar del món
i ací estic, escoltant la música,
i estic amb els meus companys igual,
però alhora estic en un altre lloc,
en un altre lloc surant meravellosament.

(Julio, 46)

Em sent molt feliç,
és com una meditació,
no penses en res,
no veus el que passa al teu voltant,
t'oblides de les teues coses
i no pensen en res més que en la música,
en connexió amb la música i els músics.

(Mariano, 65)

El ball suposa un canvi de disposició corporal que orienta cap a altres sensacions i afectes com reconei-

xen els entrevistats: et canvia l'ànim, et prepara per a una cosa diferent. «Et perds en la música i comences a sentir la música en lloc de sentir el que senties abans [...] l'enuig o l'estrés es dissipen amb el ball».

encara que la gent identifica el rock amb la ira, l'*aaarggg*,
per a mi pot anar de sentir-te enfadat a sentir-te molt relaxat,
d'estar estressat a sentir-te feliç i animat,
potser és la raó de perquè balle [a casa] quan associe això a preparar-me per a una cosa diferent (Tom, 49)

L'escolta musical en el ball orienta, en el sentit que Sara Ahmed li dona a aquest terme en la seua fenomenologia *queer*, que afecta la manera com els cossos habiten els espais, en aquest cas els espais sonors de la pista de ball, del concert, o de la llar transfigurada per la música i el ball, i a com els espais es prolonguen en els cossos, afectant-ne les relacions socials i les coreografies de gènere.

Els relats dels participants exemplifiquen l'experiència de l'erotisme segons Georges Bataille (1979), que respon a la interioritat del desig i ens trau fora de nosaltres, que ens fa experimentar estar dins i fora de lloc alhora, provocant-hi una fallida. Un desequilibri, «en l'erotisme JO em perd», diu Bataille, com es perden i es connecten en el ball rock els nostres entrevistats. L'erotisme duu a la indistinció, a la confusió d'objectes diferents, a la substitució de l'aïllament de l'ésser per un sentiment de profunda continuïtat. Des d'una posició ben diferent a la de Bataille, Audre Lorde (1978) també subratlla aquell caràcter interior de l'erotisme i del seu poder, «fermament arrelat en el poder dels nostres sentiments inexpressats i encara per reconèixer». Però la mobilitat de cossos i subjectivitats, així com el seu caràcter relacional, fa que no siga tan fàcil ni evident reconèixer els límits entre interior i exterior, com sentim dels nostres entrevistats. L'erotisme suscita la nostàlgia de la plenitud i intensitat experimentades, que apareix en les entrevistes en el desig i la nostàlgia per trobar-se una altra vegada ballant en un concert. L'erotisme com una invitació a «viure des de dins

cap a fora», a l'escolta dels desitjos, permetent-nos que el poder d'allò que resulta eròtic il·lumine la nostra manera de relacionar-nos amb el món, en un impuls que excedeix els límits, també els de les normes de gènere. Les frases de Bataille ressonen amb les paraules dels participants.

Parlem d'erotisme sempre que un ésser humà es condueix d'una manera clarament oposada als comportaments i judicis habituals. L'erotisme deixa entreveure el revers d'una façana l'aparença correcta de la qual mai és desmentida; en aquest revers es revelen sentiments, parts del cos i maneres de ser que comunament ens fan vergonya (1979: 115).

Segons aquests autors, el poder de la cosa eròtica, com el que s'experimenta en ballar, ajuda a lliurar-se del sofriment, l'autonegació, i l'afebliment que provoca l'ordre normatiu. En aquest cas, l'erotisme del rock i del ball permet relaxar les normes de la masculinitat, com observa Eduardo Leste (2020) en homes que ballen unes altres músiques, en la seua investigació de l'escena Neobakala madrilenya, en què la conjunció de ball, música, drogues i festa deixen en suspens rols quotidians i permeten «relaxar» la masculinitat també, suspent les diferències socials i interconnectant els participants.

Per a Dyer (1979/2021), el materialisme de músiques com la disco o el rock es refereix, a més del protagonisme de la materialitat dels cossos que ressonen i vibren, a l'acceptació i la celebració del món, que trobem en aquestes experiències de connexió i sintonia ballant rock. La immanència i intranscendència d'aquestes músiques i les seues experiències són una condició de la seua política, en què prima la voluntat de provocar plaer, emocions i experiències corpòries compartides diferents a la normalitat quotidiana, i no la d'expressar veritats transcendents. Aquesta concepció de la dimensió utòpica, política i combativa de la pista de ball, com un espai on poder experimentar altres maneres de fer, de sentir i de relacionar-se, una altra performativitat del cos i el gènere, és un fil conductor de l'anàlisi de les cultures de ball (Gilbert, 2006; Gilbert i Pearson, 1999; Pini,

2001; Lawrence, 2006; Lasén, 2003; Leste 2020); així com de la centralitat de la festa i la pista de ball com a avenir de la revolta i la dissidència de les normes de sexe i gènere en les estratègies *queer* (Hamilton 2019; López Castilla, 2015, 2018; Peraino, 2005; Leibetseder, 2012).

CONCLUSIÓ-POTENCIAL 'QUEER' DE BALLAR ROCK

El ball, igual que altres fenòmens considerats femenins, ha rebut escassa atenció teòrica i analítica, històrica, estètica i sociològica, necessària per a ser considerat una pràctica social significativa (Foster, 1998). Aquesta situació propicia l'articulació entre el feminisme, els estudis de gènere i els estudis de la dansa i ball, ja que tots representen una crítica al logocentrisme en posar el focus en el cos, així com una crítica a la consideració sexista de cossos i pràctiques. El ball canvia els llocs i canvia de lloc. Després del seu pas no es reconeix el lloc, és un exemple d'estratègia disruptiva, àgil i contingent, tàctica de resistència ad hoc, enfront de les pràctiques i expectatives hegemòniques.

En aquesta investigació trobem aquests aspectes del ball en la incomoditat masculina del cos fora de lloc respecte dels atributs normatius de la masculinitat, en ballar i ser objecte de la mirada dels altres, realitzant a més uns moviments que atrauen l'atenció al cos, amb el risc que aparega la vergonya, com a situació en la qual un se sent —i és visible—, com inapropiat (Kimmel, 1994). Les observacions d'Iris Marion Young (2004) sobre les diferències en les maneres de conèixer mitjançant el tacte o la mirada són útils també per a entendre aquesta situació, tant les sensacions positives del ball descrites, com el malestar del cos fora de lloc. Ja que la tactilitat ajunta en una mateixa acció i experiència, tocar i ser tocat, no es pot separar el passiu de l'actiu, ni l'interior de l'exterior, no permet la distància de les maneres de conèixer visuals ni la separació entre objecte i subjecte, desafiant aquestes oposicions en què es recolza també la de gènere, l'oposició entre masculí i femení.

Segons Lorde, el contacte amb l'eròtic fa que les dones es rebel·len contra l'acceptació de la impotència i els estats afectius com la resignació, la humiliació, la desesperació, la depressió i l'autonegació. Si ampliem aquesta pregunta a la nostra recerca amb homes blancs adults, cal preguntar-se quines conseqüències té per a ells l'afebliment de la normativitat que pot ocasionar el poder del fet eròtic consubstancial a les experiències corporals del ball: què és el que s'hi desestabilitza, com afecta les seues imposicions i disposicions normals i normatives, i si aquestes situacions de plenitud, lligades, no al control, sinó a l'abandó i a la intensitat sensitiva i afectiva, provoquen alhora el plaer i el malestar, en aquesta incomoditat que sembla ser l'efecte de l'erotisme del rock en el ball per a aquests homes.

La música participa en la configuració, conceptualització i representació de la subjectivitat i identitat, en la normalització dels subjectes i les subjectivitats. Però, al mateix temps, aquestes relacions de poder, que s'experimenten en l'escolta i el ball, són potencialment desestabilitzadores i facilitadores de moments de desorientació com els que hem descrit més amunt, en la incomoditat i sentir-se fora de lloc. Podem denominar *queer* l'emergència d'aquestes experiències, aquest sentir-se rars ballant o en ballar rar, que qüestionen tant la norma heterosexual com el binarisme de gènere i la pretensió d'estabilitat i naturalització de les identitats i subjectivitats de gènere. Hem d'entendre *queer* com la defineix Eve Kosofsky-Sedgwick (1993: 8): la trama oberta de possibilitats, buits, interrupcions, solapaments, dissonàncies i ressonàncies, lapsus i excessos de sentit, quan els elements constituents del gènere o de la sexualitat no tenen, o no pot fer-se que tinguen, un significat monolític.

La música com una tècnica, i també una eròtica, té el potencial de qüestionar el gènere, les seues

categories i sentits, així com les identitats sexuals, gràcies a la seua resistència a la llegibilitat (Peraino, 2005). L'ansietat i les ambivalències que susciten la música i les pràctiques musicals en relació amb el gènere i la sexualitat, com els múltiples pànics morals sobre aquesta relació des dels orígens del *rock'n roll* fins al trap, remetent a aquell potencial *queer*, aquell doble caràcter de fer i desfer gènere i norma sexual. La inestabilitat de la sexualitat i del gènere contribueix al seu atractiu i labor cultural, també com a oportunitat de conflicte entre la disciplina i el desig, tant en intèrprets com en oïdors i dansaires. Una inestabilitat reconeguda en el seu efecte doble de plaer i desassossec, quasi sempre inexplicable, pels participants en la investigació a l'hora de descriure les seues experiències de ball, on experimenten la disrupció de la repetició dels moviments i orientacions corporals considerats masculins.

La incomoditat de sentir-se inapropiat, fora de lloc, desorientat, al costat del plaer ambivalent de perdre's i connectar-se així amb el cos i l'espai sonor configuren aquest potencial *queer* de les experiències de ball relatades. La incomoditat és un signe revelador del potencial polític transformador d'una pràctica per a aquells que estan situats en posicions de privilegi (Azpiazu, 2017). En aquest cas es tractaria d'una forma de desorientació respecte de la masculinitat heterosexual normativa, que no es viu de manera completament conscient i explícita per part d'aquests homes. Com ens recorda Azpiazu, la masculinitat no pot ser abordada només des d'un punt de vista estètic o identitari, sense tractar del poder i de la posició de privilegi dels homes. Una incomoditat productiva que qüestione les pràctiques mateixes i transforme les relacions de poder de gènere requereix que ballar siga no sols plaent i desorientador per als homes, sinó també una experiència desempoderant.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra.
- Azpiazu Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus editorial.
- Bataille, G. (1979/1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Chadwick, R. (2017). Embodied methodologies: challenges, reflections and strategies. *Qualitative Research*, 17(1), 54-74. <https://doi.org/10.1177/1468794116656035>.
- Dyer, R. (2021/1979). En defensa de la música disco. *Resonancias*, 25(48), 167-174. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.9>.
- Esteban, M. L. (2020). La antropología y el poder de lo erótico. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(3), 557-581. <https://doi.org/10.11156/aibr.150307>.
- Fast, S. (1999). Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music*, 17(3), 245-299. <https://doi.org/10.2307/3052664>.
- Foster, S.L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33.
- Frith, S., i McRobbie, A. (1978). Rock and Sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- García, A. (2010). Exponiendo hombría. Los circuitos de la hipermasculinidad en la configuración de prácticas sexistas entre varones jóvenes. *Revista de Estudios de Juventud*, 89, 59-78.
- Gilbert, J. (2006). Dyer and Deleuze: Post-Structuralist Cultural Criticism. *New Formations. A Journal of Culture, Theory, Politics*, 38, 109-127.
- Gilbert, J., i Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. Nova York: Harper & Row Publishers.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies. Towards a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hamilton, M. aka Materia Hache (2019). El mapa del porvenir: una invitación a la fiesta del sótano a las azoteas: una línea de fuga del control y del disciplinamiento. En F. Vila i J. Sáez (eds.), *El libro del buen Vmor*. (236-267). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Kimmel, M. (1994). Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. En H. Brod i M. Kaufman (eds.), *Theorizing Masculinities*. (119-140), Thousand Oaks: Sage Publications. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452243627.n7>
- Kosofsky-Sedgwick, E. (1993). *Tendencias*. Durham: Duke University Press.
- Lasén, A. (2003). Notas de felicidad extrema. La experiencia musical dance. *Papeles del CEIC*, 9. <https://doi.org/10.1387/pceic.12083>
- Lawrence, T. (2006). In Defence of Disco (Again). *New Formations. A Journal of Culture, Theory, Politics*, 38, 128-146.
- Leibetseder, D. (2012). *Queer tracks: Subversive strategies in rock and pop music*. Londres: Taylor and Francis.
- Leste, E. (2020). Ambivalencia y transformaciones de las fiestas Neobakalas. *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2): e020. <https://doi.org/10.3989/dra.2020.020>
- López Castilla, T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis de doctorado. La Rioja: Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>.
- López Castilla, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. En A. M. Botella Nicolás i R. Isusi Fagoaga (eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (99-208). València: Universitat de València.
- Lorde, A. (2003/1978). Usos de lo erótico. Lo erótico como poder. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Martínez, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès Editors.
- Martínez, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal. *Dossiers Feministes*, 7, 101-117.
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad, lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Peraino, J. (2005). *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press.
- Pini, M. (2001). *Club cultures and Female Subjectivity*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Young, I. M. (2005). On Female Body Experience. «*Throwing Like a Girl*» and Other Essays. Oxford: Oxford University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Amparo Lasén

Professora de Sociologia de la Universitat Complutense de Madrid, membre del grup d'investigació Sociologia Ordinària. Es va doctorar en Sociologia a la Universitat París V-Sorbonne (1998). Les principals àrees d'investigació que té són la cultura digital, especialment en relació amb la seua participació en les configuracions contemporànies de subjectivitats i afectes, les relacions de gènere, l'estudi de les cultures i pràctiques juvenils, i les pràctiques musicals, especialment les músiques electròniques de ball i el paper de les tecnologies en el fer i l'escoltar musicals.



Beatles i *boomers*: el fenomen fan musical com a recurs per al benestar

Candy Leonard

INVESTIGADORA INDEPENDENT

Candy@CandyLeonard.com

ORCID: 0000-0001-9135-3378

Rebut: 09/02/2022

Acceptat: 17/04/2022

RESUM

En aquest article s'entrellacen tres àrees d'investigació diferents i es mostra com l'estreta interacció amb la música i el fenomen fan musical dels *baby boomers* són recursos que poden aprofitar els fans, les famílies i els professionals sanitaris per a prolongar l'esperança de vida, mitigar la soledat i millorar la qualitat de vida d'aquesta primera generació de fans majors i de les futures. En primer lloc, es pren com a punt de partida un estudi qualitatiu en profunditat sobre la *beatlemania*, per a exposar, seguidament, que la presència constant dels Beatles en la cultura i en la vida dels *boomers* al llarg de sis anys crítics de desenvolupament va tenir un impacte profund i durador, i que aquesta experiència és un recurs per a la resiliència i el benestar al llarg de tota una vida. A continuació, s'analitza la investigació en neuromusicologia i musicoteràpia, per a mostrar, seguidament, les nombroses formes en què la música funciona com a tecnologia de la salut per a les persones majors. Finalment, analitzant aquestes qüestions a la llum de la deterioració actual i prevista de la funció cognitiva i altres indicadors de benestar en aquesta generació, el present article proposa que els *boomers* estan especialment preparats i posicionats per a beneficiar-se de l'ús terapèutic de la música per a la salut en general i com a suport per a l'etapa gerotranscendent del desenvolupament adult.

Paraules clau: gerotranscendència; *beatlemania*, benestar, musicoteràpia, declivi cognitiu, salut *boomer*

ABSTRACT. *Beatles and Boomers: Music Fandom as a Resource for Well-being*

This piece weaves together three separate areas of research and shows how baby boomers' lifetime of deep engagement with music and music fandom are resources that can be leveraged by fans, families, and healthcare professionals to extend healthspan, mitigate loneliness, and otherwise improve quality of life for this first generation of "old fans" and those that follow. First, drawing on an in-depth qualitative study of Beatles fandom, I will show that the band's constant presence in the culture and in boomers' lives through six critical years of development had a profound and enduring impact, and that this experience has been a lifelong resource for resiliency and well-being. Then, looking at research in neuromusicology and music therapy, I will show the many ways music functions as a health technology for older adults. Finally, looking at these issues in light of current and predicted decline in cognitive functioning and other indicators of well-being in this generation, this article proposes that boomers are uniquely primed and positioned to benefit from the therapeutic use of music for overall health and as support for the gerotranscendent stage of adult development.

Keywords: gerotranscendence, Beatles fandom, well-being, music therapy, cognitive decline, boomer health

SUMARI

Introducció
Beatles i *boomers*: una relació singular
Les pràctiques dels fans dels Beatles
Un recurs per al benestar
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Candy Leonard. candy@candyleonard.com

Citació suggerida / Suggested citation: Leonard, C. (2024). Beatles i boomers: el fenomen fan musical com a recurs per al benestar. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 63-84. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.4>

INTRODUCCIÓ

Una confluència única de factors tecnològics, demogràfics i altres factors culturals, una *tempesta perfecta*, va fer possible la sacsejada que es va produir quan els Beatles van emergir en l'escenari mundial en 1964 i instantàniament es van fer omnipresents. Els mitjans de comunicació de tot el món van debatre l'impacte de la *beatlemania* en els joves, van emetre crítiques sobre la seua música i van indagar en la seua vida personal. Mentrestant, gràcies a un talent extraordinari i al màrqueting modern, els Beatles van fascinar tota una generació. Van obrir les oïdes dels joves a la música i la van convertir en una necessitat com no ho havia sigut per a les generacions anteriors (Leonard, 2015).

Els Beatles van ser una presència constant i alegre en la vida de milions de *baby boomers* predominantment blancs i van oferir un atractiu i complicat flux

ininterromput de música, imatges i idees durant sis anys crítics en el desenvolupament de la infància, l'adolescència i la joventut. L'experiència envoltant d'escoltar i veure evolucionar els Beatles en temps real va tenir un impacte profund i durador en desenes de milions de fans de primera generació, que ara ronden els seixanta i setanta anys.

Altres artistes d'aquella època també compten amb una base de fans fidels que es van fent majors; em venen al cap Bob Dylan, The Rolling Stones, David Bowie i els que s'esmenten en la cita que segueix a aquest paràgraf. No obstant això, l'autoritat cultural i l'omnipresència dels Beatles en els anys seixanta van influir tant en l'esperit de l'etapa de formació dels *boomers* que el grup de Liverpool continua tenint un impacte positiu per a les persones majors en una franja d'uns divuit anys, independentment del que escoltessen llavors. Com recordava una fan nascuda en 1946:

Jo tenia una molt bona amiga que fumava porros, li encantaven els Grateful Dead, portava vestits orientals i no sabia res de política. A mi m'interessava la política i la contracultura i no consumia drogues, però a les dues ens agradaven els Beatles (Leonard, 2016, p. 153).

Aquest altre fan, home dotze anys més jove, ho expressava així:

Ja no tothom escoltava el mateix, hi havia més opcions: Cream, Hendrix, Simon & Garfunkel, The Doors, The Monkees. Però els Beatles eren un denominador comú, independentment del que escoltesses (Leonard, 2016, p. 153).

Juntament amb els Beatles i altres músiques importants, la generació de postguerra als Estats Units va créixer amb grans expectatives, malgrat els simulacres en plena Guerra Freda d'*acatxa't i cobreix-te*, Vietnam, els magnicidis i l'agitació social. Un president jove i popular va prometre a aquesta primera generació televisiva que l'home trepitjaria la lluna abans del final de la dècada, i la ciència ho va complir. L'opressiva conformitat dels anys de postguerra estava donant pas a una ètica de més llibertat personal.

Es van aprovar lleis històriques sobre el dret al vot i el programa de benestar social de Lyndon B. Johnson va traure milions de persones de la pobresa. La universitat era assequible per als qui hi volguessen anar. Uns estils artístics emergents oferien visions més àmplies de l'experiència humana. Els *baby boomers* estaven imbuïts de l'optimisme de la Gran Societat de Johnson mentre gaudien d'un renaixement de la música pop, devorant i acariciant lletres que anunciaven una nova era de desenvolupament humà.

Occident va entrar en una nova era, però no va ser l'Era d'Aquari que molts esperaven (com celebrava la cançó «Age of Aquarius»). La reacció a les tendències liberalitzadores dels anys seixanta va donar pas al neoliberalisme i a un dràstic canvi cultural que es va allunyar dels valors intrínsecs per a acostar-se als extrínsecs. Després de quaranta anys de desregulació, un individualisme orientat al mercat, una

desigualtat d'ingressos en alça i unes ajudes socials infrafinançades, moltes d'aquelles grans expectatives no s'han complert, encara que l'esperança no s'abandona necessàriament.

La bona notícia és que aquesta generació de persones majors està millor formada, fuma menys, és més propensa a fer exercici i té una esperança de vida més llarga que les generacions anteriors. Molts estan «envellint bé», un concepte una mica problemàtic (Calasanti, 2016) que, bàsicament, significa sense discapacitats o malalties, amb altes capacitats cognitives i físiques, i amb interaccions significatives amb els altres (Rowe i Kahn, 1987). La mala notícia és que un estudi recent mostra nivells reduïts de la funció cognitiva en els *boomers* en comparació amb generacions anteriors (Zheng, 2021).

A aquesta reducció de la funció cognitiva contribueixen una menor riquesa per unitat familiar, una probabilitat inferior d'haver contret matrimoni, nivells més alts de soledat, depressió i problemes psiquiàtrics, i més factors de risc cardiovascular, com l'obesitat, la inactivitat física, la hipertensió, els ictus, la diabetis o les cardiopaties. A més, es preveu que la deterioració cognitiva serà més freqüent a mesura que aquesta població envellisca. La creixent taxa de suïcidis també és motiu de preocupació (Krans, 2016).

Els governs i altres institucions de tot el món no estan preparats perquè tanta gent visca molt més temps en estats de precarietat econòmica i mala salut. Els esforços per a abordar les necessitats d'aquesta població es caracteritzen massa sovint per enfocaments privatitzadors i compartimentats, solucions tecnològiques, edatisme i un èmfasi en l'eficiència per a maximitzar els beneficis.

En 1971, David Bowie va aconsellar als joves fans de la música que «anessen amb compte» perquè «molt prompte» anaven a «fer-se majors». I ací estem. No obstant això, els aspectes del fenomen fan musical que milloren la vida —gaudir de formidables experiències auditives, compartir una passió amb

altres persones, jugar amb les lletres de les cançons, examinar artefactes— adquireixen encara més potència i valor amb l'edat. El fenomen dels fans es converteix en una altra mena de recurs que satisfà necessitats més diverses.

Després de reconèixer que la identitat i la visió del món dels *baby boomers* estaven únicament i extremadament influenciades per la música de la seua joventut, des que Harrington i Bielby (2010) introduïren per primera vegada les idees de la gerontologia en els estudis sobre el fenomen fan i animaren a altres a fer el mateix, han sorgit cada vegada més estudis sobre la cultura fan.

Actualment, està experimentant una ràpida expansió la literatura sobre l'envelliment dels fans, gran part de la qual se centra en com el significat, la recreació i l'experiència de la identitat fan canvien amb l'edat (vegeu, per exemple, Vroomen, 2004; Bennett, 2013; Kotarba, 2013; Harrington i Bielby, 2017). Aquestes obres són importants per a la nostra comprensió de la interacció entre els mitjans, les pràctiques dels fans i la identitat adulta en l'edat madura. No obstant això, davant dels 10.000 *boomers* que compleixen seixanta-cinc anys cada dia (America Counts, 2019), la seua interacció contínua amb la música de la seua joventut és un recurs valuós amb àmplies implicacions socials.

Prenent com a punt de partida l'obra *Beatleness: How the Beatles and Their Fans Remade the World* (Leonard, 2016), mostraré com, en el cas dels *boomers*, la seua experiència de créixer amb els Beatles està emmagatzemada profundament en la seua consciència com un recurs per a la resiliència i el benestar al llarg de tota una vida, i que la constant i estreta interacció amb la música i el fenomen fan musical d'aquesta generació al llarg de la seua vida són recursos que poden aprofitar els fans mateixos, les seues famílies i els professionals sanitaris per a prolongar l'esperança de vida, mitigar la soledat, maximitzar la participació i millorar la qualitat de vida d'aquesta primera generació de *fans majors* i de les futures.

BEATLES I *BOOMERS*: UNA RELACIÓ SINGULAR

Els Beatles van arribar a tenir un paper en la vida dels fans que no encaixa en cap categoria existent. La seua escala, duració i intensitat la distingeixen d'altres relacions parasocials. Molts deien que els Beatles no eren simplement com de la família, sinó que eren tan importants per a ells com la família mateixa. Un fan nascut en 1950 ho explicava així: «Eren més que un grup de música, eren com els membres de la teua família. Els senties molt pròxims i sabies moltes coses sobre ells. Eren part de la família. M'identificava amb els Beatles profundament i tenia fe en ells». Un altre fan cinc anys més jove admetia: «Van tenir en mi un impacte tan gran o potser fins i tot més gran que alguns dels membres més pròxims de la meua família» (Leonard, 2016, p. 255).

Altres afirmaven que els Beatles eren com «pares de lloguer», que omplien buits emocionals i els proporcionaven el consol que els seus vertaders pares no podien donar-los. Una fan nascuda en 1949 explicava: «Els meus pares eren alcohòlics i es vivia molt d'estrès a casa. Els Beatles eren una vàlvula d'escapament, em feien feliç» (p. 263).

Molts consideraven que els Beatles «tenien coses més interessants i útils que dir» que qualsevol altra persona en la seua vida. Un fan nascut també en 1949 deia: «Aprenia més d'ells que del meu pare, que sempre em deia imbècil. Eren xics majors que jo que entenien coses que jo intentava entendre» (p. 263). Una fan nascuda en 1958, la mare de la qual era «una dona amb carrera professional en una època en la qual cap mare treballava», deia que ella i els seus germans es van criar sols i «van passar molt de temps sols escoltant els Beatles» (p. 263).

Els fans estaven agraïts per l'esperança que els Beatles els brindaven en temps difícils i «es consolaven sabent que existien els Beatles» (p. 255). Un fan nascut en 1950 afirmava: «Quan era jove i tenia el desig de fer-me mal a mi mateix, m'alegraven i em feien feliç. Volia estar viu per a poder escoltar-los. Si no hagués sigut per ells, la meua vida hauria sigut

horrible» (p. 264). Un fan nascut en 1949 declarava: «Em van ajudar a mantenir el seny durant una època turbulenta en la qual la meua família va patir diverses morts i malalties. Vaig interioritzar qualitats que admirava en ells i vaig traure molta força de la meua identificació amb ells» (p. 256).

Els Beatles van brindar a aquells joves poc convencionals o amb un panorama complicat una manera de ser «acceptats en un grup per primera vegada» i molts «els continuen estant agraïts» també per això (p. 262). Els Beatles eren l'amic que t'accepta i «mai et jutja» (p. 263). Tal com recordava una fan nascuda en 1954: «Van ser la meua salvació fins que vaig poder trobar gent de veritat que em fes sentir com ells em feien sentir». En preguntar-li com la van fer sentir, va respondre: «Compresa; em van ajudar a acceptar-me tal com era» (p. 263). Els Beatles feien que els fans se sentissen validats i secundats com a individus. Com recordava una altra fan nascuda en 1952:

En tot el que vaig fer, en totes les fases per les quals vaig passar, els vaig seguir i realment vaig aprendre d'ells. En la meua joventut, els considerava els meus amics. Em feien sentir especial. A pesar que no els coneixia personalment, era com si fossen ací (p. 263).

Per a un fan nascut en 1957, el missatge dels Beatles era: «Cal arriscar-se i anar més enllà». Una fan de la mateixa edat interpretava: «Defén les teues conviccions» (p. 261). Molts fans sentien els Beatles dir: «sigues tu mateix», «confia en tu mateix», «segueix els teus somnis», «no deixes que el món t'arrossegué» i «no tingues por de ser diferent» (p. 262).

Fans de totes les edats pensaven que tenien «l'edat perfecta per a prendre-hi part». Un fan nascut en 1951 explicava:

Sempre he pensat que no vaig poder tenir més sort que nàixer en l'estiu de 1951. Estar tan captivat per ells era una experiència adolescent, pròpia de la nostra generació. Els Beatles van ser i continuen sent el més gran i el millor que m'ha passat en la vida (p. 258).

Els primers records dels *boomers* de mitjans i finals de la seua generació estan impregnats dels Beatles. Una fan nascuda en 1955 afirmava: «Van millorar la meua infància. Em van donar una cosa a la qual aspirar. M'entretienien, però també engrandien la meua xicoteta bambolla, la feien més cosmopolita i atractiva. Van fer que ens sentíssem d'allò més bé, més grans i majors del que érem, com que podíem formar part d'aquest món».

Una fan nascuda en 1961, una de les entrevistades més joves, deia: «Els tinc una forta afecció perquè, en el moment en què eren omnipresents, jo m'estava convertint en un ésser humà conscient». Però l'impacte en l'altre extrem de la franja d'edat també va ser significatiu. Un fan nascut en 1947 comentava: «Em van fer qüestionar l'èxit sense satisfacció».

La gratitud i l'alegria s'esmenten sovint. Els fans «no poden sobreestimar» o «expressar» tota l'alegria que els van donar els Beatles. És un sentiment del qual «mai voldran desprendre's» (p. 264). Una fan nascuda en 1957 expressava que estava «programada per a l'alegria amb els Beatles». L'emoció predominant també és l'alegria per a aquesta fan nascuda en 1951: «Em van donar molta alegria quan era jove i me la continuen donant» (p. 264). Un fan nascut en 1956 recorda els Beatles provocant noves emocions: «Sempre vaig sentir al cor que eren molt especials i significatius per a mi. Van despertar una cosa nova en mi: inspiració, entusiasme, alegria, felicitat» (p. 264).

Els fans citen moments que, per a ells, capturen el que una fan nascuda en 1961 deia «la lluentor de l'alegria» en la seua música: l'esquellada en «A Hard Day's Night», les palmes en «Eight Days A Week», l'efecte Larsen en «I Feel Fine», el baix distorsionat en «Think For Yourself», el «one, two, three, four, one, two» en «Taxman», el despertador en «A Day In The Life», l'harmonia de «Because» o, tornant al principi, Lennon i McCartney cantant a l'uníson la tornada de «She Loves You», un disc descrit per una fan com a «alegria pura en un tros de plàstic» (p. 264-265).

És bastant habitual que els fans repetisquen «vaig créixer amb ells», ja que els Beatles eren omnipresents durant els anys seixanta. Un fan nascut en 1956 recordava: «Formaven part del teixit de la teua vida, el teló de fons». Un altre fan nascut en 1948 ho descrivia així: «Et rentaves les dents, anaves al bany, anaves a classe, escoltaves els Beatles» (p. 139).

La frase «vaig créixer amb ells» no només reflecteix la presència constant de la banda, sinó també com van estimular el desenvolupament intel·lectual, emocional, social, estètic i espiritual dels fans. Com explica una fan nascuda en 1956, «vaig créixer amb ells i gràcies a ells. Treien una cosa nova i jo ja estava llesta per a rebre-la» (p. 256). Una altra fan nascuda en 1961 manifestava: «Com a fan dels Beatles, la teua ment està oberta a qualsevol possibilitat, amb més força i més rapidesa» (p. 257). A través de les seues cançons i de la seua pròpia cerca d'una gran repercussió, van animar els fans a qüestionar i a investigar. Diversos fans exposaven: «Ens van fer pensar en les coses d'una altra manera» (p. 257).

El que produïen els Beatles funcionava com un programa alternatiu, un programa en espiral pel qual deambular repetidament, en què obtenies una cosa nova cada vegada i gaudies al mateix temps del que ja coneixies. Avui dia, rondant els seixanta i setanta anys, els seus fans segueixen la mateixa línia.

Els Beatles van mantenir els fans en la zona de desenvolupament pròxim (Vygotsky, 1978), en què el material situat més enllà del seu abast es comprén amb l'ajuda de les persones majors. Des del principi, els fans esperaven que els Beatles els proporcionessin experiències alegres i envolupants, i, en superar repetidament aquelles expectatives, els Beatles van generar plaer.

Es va establir un reservori de confiança que garantia la interacció dels fans a mesura que el que produïa el grup requeria més treball. Fins i tot aquells que deien estar horroritzats amb «Strawberry Fields Forever», quedaven, malgrat tot, intrigats i conti-

nuaven escoltant (Leonard, 2017). Els Beatles van desafiar aquesta generació d'una manera totalment singular.

El viatge dels Beatles a l'Índia per a estudiar meditació en 1968 va captar l'atenció dels fans i la premsa mundial. Molts fans joves recorden pensar que «formava part de la seua mística». Uns altres pensaven que «necessitaven que algú els orientés» o que «simplement ja no volien que se'ls molestés» (Leonard, 2016, p. 158). Alguns pensaven que els Beatles «tenien la sort de tenir els diners per a viatjar a llocs com l'Índia i buscar la veritat, sense importar-los el que pensessin els altres» (p. 158). Un fan que en aquell moment tenia dèset anys afirmava que els Beatles «van fer que tothom pensés a aspirar a la il·luminació espiritual» (p. 159).

Recordant el viatge dels Beatles a l'Índia en el seu cinquanta aniversari, l'autor d'*American Veda* (2010), Philip Goldberg, explicava:

Era com si el planeta Terra s'inclinés sobre el seu eix el febrer de 1968, per a permetre que l'antiga saviesa de l'Índia fluís més fàcilment i ràpidament cap a Occident. La infusió repercutiria en l'atenció sanitària, la psicologia, la neurociència i, sobretot, en la manera d'entendre i dialogar amb la nostra espiritualitat (Goldberg, 2018).

L'espiritualitat continua formant part del significat dels Beatles per a fans de totes les edats (Leonard, 2021). No obstant això, els temes espirituals en la seua música i el fenomen en si poden tenir especial rellevància per als fans de major edat com a recurs per a avançar cap a la gerotranscendència, una etapa de desenvolupament adult que s'analitzarà més endavant.

Els fans van reaccionar amb força davant de la notícia de la ruptura dels Beatles l'abril de 1970. Una fan que tenia quinze anys en aquell moment recorda clarament el dia: «Aquell dia era la festa del quaranta aniversari de la meua mare i jo estava devastada, com si hagués mort algú. Em vaig asseure a la meua habitació i em vaig posar a plorar.

Se'm va trencar el cor» (Leonard, 2016, p. 246). Una altra fan, també amb quinze anys en aquell moment, explicava: «Va ser com si els teus pares es divorciessin; mai estaves sola a casa i sempre et senties segura, llavors un dia trenquen i et quedes devastada». Molts deien que era «com perdre un membre de la família» (p. 246).

Un fan que en aquells dies tenia quinze anys recordava: «És com si diguessen "comencen els setanta, estàs sol"» (p. 253). Un altre fan de divuit anys en aquell moment ho expressava així:

Se'm va trencar el cor quan es van separar. Em graduava en l'institut i me n'anava a la universitat. Començava un nou capítol de la meua vida i allò a què podia aferrar-me havia desaparegut. Vaig haver de créixer, però vaig continuar portant-los dins de mi. Són part de mi i continuaran sent-ho sempre (p. 253).

LES PRÀCTIQUES DELS FANS DELS BEATLES

El que el publicista dels Beatles Derek Taylor va denominar «el romanç més gran del segle xx» (1996, p. 3) continua en el segle xxi.

Fans de tot el món debaten sobre els Beatles les 24 hores del dia en les xarxes socials, on una publicació interessant pot suscitar centenars de comentaris en qüestió de minuts. Aquestes converses són estimulants per als fans de totes les edats, però, per als fans de tota la vida, repassar la història viscuda i les experiències alegres que encara guarden una energia positiva funciona com una espècie de teràpia de reminiscència, que s'ha demostrat que alleuja els símptomes depressius i millora el benestar (Routledge et al., 2016).

Encara que la connexió és virtual, redueix la soledat, perquè es comparteix una cosa personalment significativa (Hari, 2018). A més, les experiències nostàlgiques augmenten la confiança i la motivació i interrompen els patrons de pensament que perpetuen la soledat (Abeyta et al., 2020). Sovint considerada com una resposta reaccionària al descontentament

en el present, la reflexió nostàlgica és una manera d'accedir a records significatius del passat per a abordar el futur amb un fi major (FioRito i Routledge, 2020).

Encara que la majoria dels fans que parlen dels Beatles en les xarxes socials mai s'han conegut entre si, o tal vegada es veuen només ocasionalment en esdeveniments sobre els Beatles, l'amor compartit pels Beatles és la base d'una amistat genuïna, fins i tot entre persones que podrien tenir poc més en comú. Quan algú emmalalteix o comparteix la pèrdua del seu pare o la seua mare o bé d'una mascota que s'estimava molt, uns altres publiquen les seues respostes sinceres i apareixen cartells per a agrair el suport a la "família Beatle". Aquest fan, que només tenia set anys quan va irrompre la *beatlemania*, ho expressava així:

Els Beatles m'han alegrat la vida. Els meus fills escolten els Beatles, la meua casa està plena de records i música dels Beatles. Em van ensenyar sobre l'amor i la bondat i com la música pot arribar al cor. Internet m'ha connectat amb altres fans i amb un món de noves amistats (Leonard, 2016, p. 271).

Els fans comparteixen fotos de les seues habitacions dedicades als Beatles, espais de refugi contra l'estrès de la vida, on estan envoltats d'imatges i objectes amb un significat profundament personal i, ahora, compartit. Encara que no tots els fans poden permetre's el luxe de tenir una habitació dedicada als Beatles, molts exhibeixen imatges dels Beatles a les seues cases per les mateixes raons que s'exhibeixen les fotos de la família: per a suscitar sentiments d'amor, gratitud i continuïtat del jo. El simple fet de mirar-les de passada pot oferir un moment reconfortant.

Per als fans de la primera generació, els Beatles han sigut el més consistent, durador i infal·lible de les seues vides, a part del seu propi sentit del jo continu, i tots dos estan entrellaçats. Les amistats, els cònjuges i els treballs van i venen, els fills creixen i se'n van de casa, però la «cara dos» d'*Abbey Road* continua generant tant de plaer —si no més, gràcies a la remasterització— com el que generava fa mig segle.

El turisme relacionat amb els Beatles genera 82 milions de lliures (quasi 96 milions d'euros) anuals per a la ciutat de Liverpool i s'espera que l'economia relacionada amb els Beatles continue creixent durant molt de temps en el futur (Liverpool Echo, 2016). Situar-se en la marquesina situada enmig de la rotonda de Penny Lane és refermant i satisfactori, perquè fa realitat el que la cançó dedicada a aquest carrer va conjurar en la imaginació innumbrables vegades.

Els fans senten una combinació de privilegi i humilitat en veure les cases de la infància dels Beatles. El fet que aquestes cases, algunes de les quals bastant corrents, siguin llocs històrics reconeguts (amb la seua distintiva placa blava) reafirma la creença dels fans en la importància històrica dels Beatles i la seua pròpia sensació de formar part de la història. Aquests sentiments són empoderadors i poden mitigar l'edatisme, que considera inadequat que els adults puguen continuar sent fans.

Molts fans esperen amb impaciència la música remasteritzada i l'adquireixen només està disponible, malgrat haver-la comprada en molts formats anteriors al llarg dels anys. Maquetes i gravacions descartades revelen els processos creatius dels Beatles i permeten entreveure els misteris del seu treball. Les converses disteses resulten de gran interès, perquè permeten als fans fer-se una idea de qui són com a persones de carn i os.

Part de l'atractiu de *Get Back*, de Peter Jackson (2021), que documenta l'activitat diària del grup en les setmanes prèvies a la seua última actuació en directe en el terrat d'Apple Corps el 30 de gener de 1969, és que inclou maquetes, gravacions descartades i converses disteses. La música i les imatges dels membres dels Beatles resulten instintivament conegudes i, no obstant això, continuen resultant noves.

Des de 1974, Mark Lapidus reuneix els fans durant tres dies de *beatlemania* en el Fest for Beatle Fans, que se celebra cada any a Nova York i Chicago. Aquest festival atrau fans de totes les edats, de tots els Estats Units i més enllà, per a gaudir de música dels Beatles en directe, taules redones, presentacions d'autors, pel·lícules, llocs de venda, exposicions d'art, concursos de preguntes i

respostes, i, el més important, per a estar amb altres fans. Els assistents afirmen que són «tres dels millors dies de l'any» i que «no poden demanar millors vacances» que aquestes (Leonard, p. 272).

Assistir a aquestes trobades és un acte d'autocura. Les pràctiques dels fans —compartir una cosa que consideren significativa, escoltar la seua música favorita, cantar en grup i fer música, interactuar amb les lletres, evocar records, moure's al ritme de la música— són beneficioses per a la salut. Els munts de fans que fan cua des de la matinada per a entrar en un concert pot fer que perden hores de son, però estan prevenint la deterioració cognitiva per a un envelliment saludable (Román-Caballero et al., 2018).

UN RECURS PER AL BENESTAR

Documentals com *Alive Inside* (Rossato-Bennett, 2014) i les obres de Daniel Levitan (2019) i Oliver Sacks (2007) han sensibilitzat el públic sobre el poder de la música. No obstant això, la complicitat dels *boomers* amb els Beatles i altres músiques al llarg de tota una vida és un recurs infrautilitzat per a abordar la deterioració cognitiva i altres problemes de salut.

Les activitats musicals d'oci i la musicoteràpia poden ser molt beneficioses per al funcionament cognitiu, motor, emocional i social de les persones que viuen un envelliment normal, però també de les que pateixen malalties neurològiques com vessaments cerebrals o demència (Särkämö, 2018). El simple fet d'escoltar la seua música favorita millora la plasticitat cerebral i pot tenir efectes duradors (Fischer et al., 2021).

Per a molts fans de la música que ara ronden els seixanta i setanta anys, la pràctica d'escoltar música es va anar esvaint a poc a poc al llarg dels anys a causa del treball i les responsabilitats familiars. Avui dia, l'edatisme interioritzat pot inhibir els *boomers* d'expressar entusiasme per la música de la seua joventut per no semblar apropiat per a la seua edat. Una fan nascuda en 1953 que va passar «llargs períodes de temps desvinculada dels Beatles» (Leonard, 2016, p. 270) es va adonar que en la seua vida faltava una font important d'alegria.

Un estudi de 2016 conclouïa que els *millennials* escolten un 75 % més de música que els *boomers* (Resnickoff, 2016). Més recentment, un estudi elaborat en 2019 per Deloitte revelava que només el 20 % dels *boomers* se subscriuen a algun servei de música en *streaming*, a més de ser els que menys valor donen a aquesta mena de servei d'entre tots els grups d'edat (Ciampa, 2019). No se n'ofereixen els motius, però és una qüestió interessant com a objecte d'investigació. Tal vegada, els *boomers* perceben un agent no desitjat que interfereix en la seua relació íntima amb la música. En l'experiència de música en *streaming* no hi ha caràtules enginyoses ni notes que les acompanyen, la qual cosa potser genera menys atracció per a alguns. L'estrés tecnològic també podria ser-ne un factor (Nimrod, 2018).

Basant-me en la meua pròpia experiència com a voluntària que treballa amb persones sanes de més de setanta anys que viuen soles en la comunitat, les persones d'aquesta edat tenen un interès enorme per aprendre a escoltar música en *streaming* i crear llistes de reproducció. Et diran amb entusiasme qui són els seus artistes favorits. Els serveis de música en *streaming* com Spotify haurien de plantejar-se oferir descomptes a la gent gran, com fan amb els estudiants.

El musicòleg Even Ruud considera la música un «immunogen cultural», una cosa que la gent usa en la seua vida quotidiana per a millorar la seua salut i benestar (Ruud, 2013). Pensant en els milions de majors el benestar dels quals milloraria si tornessin a connectar amb els Beatles o amb qualsevol música que els agrada, se m'ocorren diverses estratègies.

Els fills, ja en edat adulta, podrien assegurar-se que els seus pares, sobretot els que viuen sols, tinguen un accés sense friccions a la seua música favorita. I, encara que puga semblar menys important que els números de la seguretat social i les contrasenyes, els seus fills haurien de saber a quines cançons respondrien millor uns pares que es van fent majors. Aquesta informació és important per als musicoterapeutes que treballen amb malalts d'alzhèimer o apoplexia, que no poden comunicar-se, però responen a la música emmagatzemada en la memòria.

En els centres d'atenció primària, els professionals podrien dedicar un moment a preguntar a les persones majors si tenen accés a la música i animar-los a escoltar-la amb regularitat. A més dels beneficis per a la salut que té el fet que els pacients se senten atesos de manera personal i holística, podria accelerar un canvi cultural, començant per aquesta primera «generació del rock», que fomenta sistemàticament la música per al benestar i la integre en les pràctiques assistencials quan corresponga.

Els membres de la família també podrien assegurar-se que els éssers estimats que tenen ingressats en residències tinguen accés a la música, encara que hagen de facilitar-li-la ells. Els estudis mostren que una actitud basada a «endreçar i donar menjar» o «estar massa ocupat» és un obstacle per a l'ús terapèutic generalitzat de la música, malgrat saber-se els seus coneguts beneficis tant per als residents com per al personal que treballa amb ells (Garrit et al., 2021, p. 1197). Presentar-se davant d'aquestes persones majors amb l'àlbum de retalls dels Beatles que atresoraven en la seua adolescència, o altres records, podria activar la seua memòria i fomentar la comunicació.

Com que l'oïda és l'últim sentit que es perd, la nostra música favorita també pot alleujar-nos el procés de morir. Tal com observa Harrington en el seu estudi sobre el fenomen fan i la manera d'afrontar la mort als Estats Units, «el potencial de les identitats i pràctiques com a fan es manté fins al moment de la mort» (2019, p. 197).

La música també és útil per al tractament del dolor i no té efectes secundaris. Segons la investigació de Tia DeNora sobre la música com a mitjà de consciència i «tecnologia de la salut», les persones que pateixen malalties cròniques poden utilitzar la música per a «infondre valor» i una actitud diferent davant del dolor (2015, p. 112). Tal vegada, afegint musicoteràpia als plans assistencials es podria mitigar l'«epidèmia silenciosa de dolor crònic en els majors» (Domenichiello i Ramsden, 2019) i el problema associat de la polifarmàcia (Yeager et al., 2020).

Les plataformes d'aprenentatge social en línia han sigut eficaces per a connectar la gent gran amb els seus interessos compartits, mitigant així l'impacte negatiu de l'aïllament social al qual va obligar la pandèmia (Heape,

2021). Jo mateixa vaig dirigir un cicle de 12 setmanes titulat «Creixent amb els Beatles» en una d'aquestes plataformes en què els participants compartien històries mentre escoltàvem música, analitzàvem imatges i ens desplaçàvem per la línia temporal dels Beatles i esdeveniments històrics contemporanis.

Igual que les plaques blaves commemoratives que identifiquen les cases dels Beatles, aquestes converses —entre persones que tècnicament no es coneixien, però, en realitat, sí— són empoderadores, perquè aproximen els *boomers* a esdeveniments de la consciència col·lectiva que també són seus de manera singular; esdeveniments que van viure i van presenciar. Aquestes sessions se serveixen de les riques vetes de records profundament emmagatzemats i ofereixen oportunitats per a conèixer el passat d'u mateix, afegint continuïtat i coherència a la narrativa personal dels participants.

L'edat aporta un aspecte emotiu a la reflexió, sovint amb una major espiritualitat i un moviment cap a la gerotranscendència (Tornstam, 2011). Amb aquesta etapa de desenvolupament s'originen majors sentiments de connexió amb les generacions passades i futures, menys inclinació a la identitat egoica i un allunyament de les preocupacions materialistes i les relacions superficials. La gerotranscendència també pot portar amb si una «innocència emancipada», un estat alegre i despreocupat en el qual a penes preocupa el judici dels altres.

La musicoterapeuta Faith Halverson-Ramos utilitza la música de diverses maneres per a ajudar en la gerotranscendència i assenyala que els temes espirituals de les cançons dels Beatles, com «The Word» i «Within You Without You», poden calar especialment en la generació *boomer* (2019).

Els nostres majors no han deixat de ser fans de la seua música, i això també suggereix nous models de vida en comunitat després de la jubilació. El 90 % dels *boomers* vol «envellir a casa», malgrat el cost potencialment alt de fer-ho (Khalfani-Cox, 2017), i mostren poc interès en les comunitats tipus de majors de 55 anys (Geber,

2021). Les comunitats basades en la identitat dels fans poden ser la resposta, com evidencia l'èxit dels complexos vacacionals Margaritaville de Jimmy Buffett (Regan, 2021), encara que molts *boomers* considerarien aquesta estètica i estil de vida prohibitius, poc atractius o totes dues coses.

Basant-se en el seu estudi sobre els fans entrats en anys del grup Grateful Dead, Adams i Harmon (2014), han explorat la possibilitat d'una comunitat intencional de jubilats per a fans dels Grateful Dead, i conclouen que una comunitat basada únicament en el gust musical podria no ser prou atractiva, encara que podria servir com a filtre inicial per a identificar subcomunitats (Adams i Harmon, 2018).

De la mateixa manera, podríem imaginar una comunitat de jubilats fans dels Beatles com a filtre inicial per a identificar subcomunitats (Leonard, s.d.). Als Estats Units, les comunitats restringides per edat es regeixen per la regla de proporció 80/20, per la qual cosa les comunitats de jubilats basades en la cultura fan serien intergeneracionals, amb importants beneficis per a tots els implicats (Jacobs, 2021).

Milions de *boomers* crien els seus nets, creen negocis i treballen com a voluntaris en les seues comunitats. Molts estan jubilats i prosperen; molts altres tenen dificultats. Han deixat arrere les grans expectatives de la seua joventut, però no han abandonat l'esperança. Molts volen mantenir-se sans i actius, treballant al costat dels joves per a preservar la democràcia i un planeta habitable.

No estic suggerint que la música o la *beatlemania* siguin les claus per a la salut i la felicitat dels majors d'avui dia, o que puguin mitigar els estralls del neoliberalisme o d'un estil de vida poc saludable (Shen, 2019), però sabem que l'activitat dels fans i el fet d'escoltar la seua música favorita aporten avui —igual que fa mig segle— alegria i un major benestar a la vida dels *boomers*, per la qual cosa els qui els cuiden i es preocupen per ells haurien de fomentar-ho.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abeyta, A. A., Routledge, C., i Kaslon, S. (3 de juny de 2020). Combating Loneliness with Nostalgia: Nostalgic Feelings Attenuate Negative Thoughts and Motivations Associated With Loneliness. *Frontiers in Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01219>
- Adams, R. G., i Harmon, J. (2014). The Long Strange Trip Continues. En C. L. Harrington, D. Bielby, i A. Bardo (eds.), *Aging, Media, and Culture* (capítol 9). Londres: Lexington Books.
- Adams, R. G., i Harmon, J. (2018). Intentional Sub-communities and Identity Continuity Among *Baby Boomers: Grateful Dead Fans*. En R. A. Cnaan i C. Milofsky (eds.), *Handbook of Community Movements and Local Organizations in the 21st Century* (p. 337-351), Springer. doi: 10.1007/978-3-319-77416-9_21
- America Counts (2019). By 2030 all baby boomers will be age 65 or older. *US Census Bureau* <https://www.census.gov/library/stories/2019/12/by-2030-all-baby-boomers-will-be-age-65-or-older.html>
- Bennett, A. (2013). *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Filadèlfia, PA: Temple University Press.
- Bowie, D. (1971). *Changes. Hunky Dory*. RCA Records
- Calasanti, T. (2016). Combating Ageism: How Successful Is Successful Aging? *Gerontologist*, 56(6), 1093-1101. doi: 10.1093/geront/gnv076.
- Ciampa, D. (7 d'agost de 2019). Boomers haven't shown a 'whole lotta love' for music streaming. *Deloitte Perspectives*. <https://www2.deloitte.com/us/en/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/boomers-havent-shown-a-whole-lotta-love-for-music-streaming.html>
- DeNora, T. (2016). *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Nova York: Routledge.
- Domenichiello, A. F., i Ramsden, C. E. (2019). The silent epidemic of chronic pain in older adults. *Progress in Neuro-Psychopharmacology and Biological Psychiatry*, 93, 284-290.
- Fiorito, T. A., i Routledge, C. (3 de juny de 2020). Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence. *Frontiers in Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133>
- Fischer, C. E., Churchill, N., Leggieri, M., Vuong, V., Tau, M., Fornazzari, L. R., Thaut, M. H., i Schweizer, T. A. (2021). Long-Known Music Exposure Effects on Brain Imaging and Cognition in Early-Stage Cognitive Decline: A Pilot Study. *Journal of Alzheimer's Disease*, 84(2), (p. 819-833).
- Garrido, S., Markwell, H., Andreallo, F., i Hatcher, D. (2021). Benefits, Challenges and Solutions for Implementing Personalised Music Playlist Programs in Residential Aged Care in Australia. *Journal of Multidisciplinary Healthcare*, 14. https://link.gale.com/apps/doc/A673852970/AONE?u=mmlin_m_minuteman&sid=bookmark-AONE&xid=255c3a3f
- Geber, S. Z. (2021). Hey Senior Living Pros: Boomers Don't Want Your Old, Tired Communities. *Forbes*, 11 de maig de 2021.
- Goldberg, P. (2010). *American Veda: How Indian Spirituality Changed the West*. Nova York: Harmony Books.
- Goldberg, P. (2018). How the Beatles' Trip to India Changed the face of Spirituality in the West. *Elephant Journal*. <https://www.elephantjournal.com/2018/02/how-the-beatles-trip-to-india-changed-the-face-of-spirituality-in-the-west/>
- Halverson-Ramos, F. (2019). Music and gerotranscendence: A culturally responsive approach to ageing. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy, Special Issue 11*(1), (166-178).
- Hari, J. (2018). *Lost Connections: Uncovering the Real Causes of Depression – and the Unexpected Solutions*. Nova York: Bloomsbury USA.
- Harrington, C. L., i Bielby, D. D. (2010). A life course perspective on fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 13(5), 429-450.
- Harrington, C. L. i Bielby, D. D. (2017). Aging, fans, and fandom. En M. A. Click, i S. Scott (Eds.), *The Routledge Companion to Media Fandom* (p. 406-415). Abingdon: Routledge.
- Harrington, C. L. (2019). Til death do us part? Fandom and the US death system. *Journal of Fandom Studies*, 7(2), 189-206.
- Heape, A. (2021). Loneliness and Social Isolation in Older Adults: The Effects of a Pandemic. *Perspectives: American Speech-Language-Hearing Association*. 6(6), 1729-1736.
- Jackson, P. (director). (2021). *Get Back* [pel·lícula]. Walt Disney Studios; Apple Corps; Wingnut.
- Jacobs, K. (2021). Don't Mind the Gap in Intergenerational Housing, *The New York Times*, 2 de setembre de 2021. <https://www.nytimes.com/2021/09/02/style/housing-elderly-intergenerational-living.html>
- Khalfani-Cox, L. (2017). Can You Afford to Age in Place? *AARP*, 14 de febrer de 2017. <https://www.aarp.org/money/budgeting-saving/info-2017/costs-of-aging-in-place.html>

- Kotarba, J. A. (2013). *Baby Boomer Rock'n'Roll Fans: The Music Never Ends*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Krans, B. (5 de desembre de 2006). Baby Boomer Suicide Rate Rising, May Go Higher with Age. *Healthline*. <https://www.healthline.com/health-news/baby-boomer-suicide-rate-rising-031515>
- Krznicar, R. (2020). *The Good Ancestor: A Radical Prescription for Long-Term Thinking*. Nova York: Experiment Publishing.
- Leonard, C. (s.d.). candyleonard.com/projectblackbird
- Leonard, C. (2016). *Beatleness: How the Beatles and Their Fans Remade the World*. Nova York: Arcade.
- Leonard, C. (26 de gener de 2015). 7 ways the Beatles changed boomer childhood overnight. *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.com/candy-leonard/beatles-changed-boomer-childhood_b_6494786.html
- Leonard, C. (22 de febrer de 2017). When the Beatles brought psychedelia to prime time. *Huffington Post*. https://www.huffpost.com/entry/when-the-beatles-brought-psychedelia-to-prime-time_b_58adbc3ae4b0598627a55f2c
- Leonard, C. (2021). Beatles Fandom: A De Facto Religion. En K. Womack i K. O'Toole (eds.), *Fandom and The Beatles: The Act You've Known for All These Years* (p. 1-54). Oxford University Press.
- Levitán, D. (2019). *This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. Londres: Penguin.
- Liverpool Echo (8 de febrer de 2016). The Beatles add £82m a year to Liverpool economy. <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-35523070>
- Nimrod, G. (2018). Technostress: measuring a new threat to well-being in later life. *Aging & Mental Health*, 22(8), 1080-1087, doi: 10.1080/13607863.2017.1334037
- Regan, T. (12 de juliol de 2021). Demand Surges for Latitude Margaritaville Communities as Brand Seeks Westward Expansion. *Senior Housing News*. <https://seniorhousingnews.com/2021/07/12/demand-surges-for-latitude-margaritaville-communities-as-brand-seeks-westward-expansion/>
- Resnickoff, P. (2 de juny de 2016). Millennials Listen to 75% More Music Than Baby Boomers, Study Finds. *Digital Music News*. <https://www.digitalmusicnews.com/2016/06/02/millennials-listen-more-music-baby-boomers>
- Román-Caballero, R., Arnedo, M., Triviño, M., i Lupiáñez, J. (2018). Musical practice as an enhancer of cognitive function in healthy aging - A systematic review and meta-analysis. *PLoS ONE*. 13. e0207957. 10.1371/journal.pone.0207957
- Rossato-Bennett, M. (director). (2014). *Alive Inside* [pel·lícula]. Projector Media.
- Routledge, C., Roylance C., i Abeyta A. A. (2016). Nostalgia as an Existential Intervention: Using the Past to Secure Meaning in the Present and the Future. En: P. Russo-Netzer, S. Schulenberg, y A. Batthyany (eds.), *Clinical Perspectives on Meaning*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-41397-6_17
- Rowe, J. W., i Kahn, R. L. (1998). *Successful Aging*. Nova York: Pantheon.
- Ruud, E. (2013). Can music serve as a "cultural immunogen"? An explorative study. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being*, 8(1), 1-12. doi:10.3402/qhw.v8i0.20597
- Sacks, O. (2007). *Musophilia: Tales of Music and the Brain*. Nova York: Knopf.
- Shen, A. (2019). Marketing Preventive Health to Baby Boomers: What if Unhealthy Lifestyles are Attributable to the Counterculture? *Journal of Macromarketing*. Vol. 39 (2), 151-165.
- Taylor, D. (1996). *Introduction to Beatles Anthology 1*. Apple Corps Ltd/EMI Records Ltd.
- Thomas, B. (2015). *Second Wind: Navigating the Passage to a Slower, Deeper, and More Connected Life*. Nova York: Simon and Schuster.
- Tornstam, L. (2005). *Gero transcendence: A Developmental Theory of Positive Aging*. Springer.
- Vrooomen, L. (2004). Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans. En A. Bennett y R. A. Peterson (eds.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (p. 238-253). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Vygotsky, L. (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Yeager, C. A., Maginga, S. M., y Hyer, L. (2020). The Impact of Polypharmacy on Health and Quality of Life for Older Adults. En L. T. Duncan (ed.), *Advances in Health and Disease, Volume 21* (p. 1-56). Nova York: Nova Science Publishers.
- Zheng, H. (2021). A New Look at Cohort Trend and Underlying Mechanisms in Cognitive Functioning. *The Journals of Gerontology: Series B*, volume 76 (8), 1652-1663. <https://doi.org/10.1093/geronb/gbaa107>

NOTA BIOGRÀFICA

Candy Leonard

és autora de *Beatleness: How the Beatles and Their Fans Remade the World* (Arcade, 2014; 2016) i ha escrit sobre la *beatlemania*, els *boomers* i la cultura pop per a diverses publicacions, incloent-hi volums acadèmics sobre els Beatles. És investigadora independent i doctora en Sociologia per la Universitat de New Hampshire, a més de màster en Desenvolupament Humà en Teachers College, Colúmbia (Nova York).



El *metal* a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical

Manuela Belén Calvo

UNIVERSITAT NACIONAL DE LA PLATA

nuna.calvo@gmail.com

Rebut: 23/03/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

El *metal* és un gènere musical que ha generat les seues pròpies escenes en aquells països per on ha circulat. A Llatinoamèrica es pot veure una forta interacció d'aquestes amb la cultura local. Aquest treball aborda l'escena argentina, que es conforma de manera heterogènia a través de les relacions socials dels seus integrants i de les disputes que són el resultat d'aquestes interaccions. Per a això, s'hi analitzen les tensions que es produeixen de manera espacial i temporal, tenint-hi en compte que l'escena s'organitza entorn d'un paradigma d'autenticitat que, a més d'exaltar la cultura marginal, *underground* i autogestionada, valora de manera positiva el passat (la «retromania»), el federalisme i la masculinitat heteronormativa. D'aquesta manera, malgrat les particularitats del context sociopolític argentí i que el *metal* es presenta com un gènere musical blanc, occidental i característic de la globalització, s'hi veu una tendència forta a construir l'escena mitjançant valors propis del tradicionalisme i l'heteropatriarcat. Sota aquests paràmetres es reconeixen i consagren determinades produccions, mitjans de comunicació, artistes i aficionats. Aquesta proposta es basa en el cas particular de la ciutat capital (Ciutat Autònoma de Buenos Aires) i la província de Buenos Aires entre els anys 2011 i 2017, llocs que permeten abordar la noció de «doble perifèria» i funcionen com a exemple de l'escena argentina a major escala.

Paraules clau: *metal*; Argentina; escena musical; retromania; federalisme; masculinitat

ABSTRACT. *Metal music in Argentina: debates in place and time about a music scene*

Metal is a music genre that has generated its own scenes in each of the countries in which it circulates. In Latin America, they have a strong interaction with the local culture. This work approaches the Argentinian scene, which is made up in a heterogeneous way through the social relations of its members and its consequences disputes. The article analyzes the tensions that occur in a spatial and temporal way, considering that the scene is organized around a paradigm of authenticity. In addition to exalting the marginal, underground and DIY culture, that paradigm values positively the past (*retromania*), federalism and heteronormative masculinity. Despite the particularities of the Argentine socio-political context and the metal's characterization as a white, western and globalized musical genre, there is a strong tendency to construct the scene through values of traditionalism and the patriarchal system. Under these parameters certain productions, media, artists and fans are recognized and consecrated. This proposal is based on empirical work done in the capital city (Autonomous City of Buenos Aires) and the province of Buenos Aires in the period between 2011 and 2017, whose conflictive relationship shows the notion of «double periphery» and works as an example of the Argentine scene on a larger scale.

Keywords: metal; Argentine; Music Scene; retromania; federalism; masculinity

Agraïments: Aquest article es basa en els resultats d'una tesi¹ realitzada gràcies al finançament del CONICET per mitjà d'una beca doctoral. Es publica en memòria i agraïment a la Dra. Olga Echeverría, que va dirigir i va guiar el treball conjuntament amb l'investigador Sergio Pujol.

- 1 La tesi esmentada es titula «La escena metálica bonaerense: estudio en torno a Hermética como centro de significados y disputas» (Calvo, 2019) i va ser presentada a la Facultat de Periodisme i Comunicació Social de la Universitat Nacional de La Plata, per la qual va obtenir el títol de doctora en Comunicació

SUMARI

Introducció

Disputes espacials: el *metal*, la llengua i el contacte cara a cara

Disputes temporals: el *metal*, la retromania i el patriarcat

Paraules finals

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Manuela Belén Calvo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Centro Científico Tecnológico Conicet - Tandil. Arroyo Seco 2960, B7000 Tandil, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Citació suggerida / Suggested citation: Calvo, M. B. (2024). El metal a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 77-90. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.5>

INTRODUCCIÓ

El *metal* és un gènere musical que va sorgir a les acaalles de la dècada dels setanta, a partir de les tradicions angloamericana i angloamericana del rock. Amb els anys va adquirir caràcter transnacional (Weinstein, 2011), atès que en el context de la globalització es va disseminar per una gran quantitat de països, els quals van conformar les seues pròpies escenes musicals amb característiques locals particulars. Encara que per a molts estudiosos no hi ha una història del *metal* única (Janotti Jr., 2004; Vares-Díaz et al, 2020), és possible dir que es tracta d'una música amb trets occidentals intensos.

En aquest treball faré referència a la situació del *metal* a l'Argentina. Per a això, he utilitzat la noció d'*escena musical*, que resulta un concepte útil per a poder estudiar espacialment les pràctiques musicals. Més específicament, m'he basat en la tradició teòrica d'Andy Bennett, el qual va proposar amb Richard Peterson (2004) i Ian Rogers (2016) la possibilitat d'examinar la vida musical dins i a través d'un rang de contextos locals, translocals i virtualment mediats. És a dir que, en aquesta conceptualització de les comunitats musicals, la ubicació geogràfica es presenta com una característica rellevant i dinàmica.

També hi he tingut en compte les aportacions de Keith Kahn-Harris (2007) i de Jeremy Wallach i Alejandra Levine (2011), que van descriure unes certes característiques comunes per a les escenes del *metal* al món, però vaig completar aquesta caracterització amb les aportacions de Motti Regev (2013), per a poder abordar les particularitats de l'escena argentina en el pla local. D'altra banda, en observar posicions desiguals dins de l'escena, aquesta categoria va ser considerada alhora com una semiosfera (Lotman, 1996) i com un camp cultural (Bourdieu, 2005).

Cal aclarir que aquest article es basa en els resultats d'investigació d'una tesi doctoral que va abordar l'escena de la província de Buenos Aires i de la ciutat capital del país entre els anys 2011 i 2017, mitjançant una multiplicitat d'elements de diverses materialitats, que formen part de les pràctiques culturals de producció, consum i circulació del *metal*. Encara que el corpus només representa una part de l'escena del país, per mitjà d'aquest és possible accedir a diverses generalitats que també es donen en l'àmbit nacional-local.

Per a poder analitzar la diversitat de produccions, agents, i activitats que componen aquesta escena, es van utilitzar diverses metodologies de recuperació de dades, que posteriorment van ser analitzades amb eines sociosemiòtiques. D'aquesta manera, el material que hem considerat per al corpus inclou: 1) produccions musicals i visuals d'algunes bandes; 2) estudi i anàlisi etnogràfic presencial i virtual de concerts i reunions dedicades al *metal*, realitzats a la Ciutat Autònoma de Buenos Aires (d'ara endavant, CABA) i altres ciutats d'una escala menor de la província de Buenos Aires, entre 2011 i 2017; 3) entrevistes a músics, aficionats, productors, intermediaris i diferents participants de l'escena, que inclouïen homes i dones, d'entre quinze i seixanta anys i diverses professions i ocupacions; 4) estudi i anàlisi d'arxius gràfics i audiovisuals, alguns d'aquests disponibles en la web; 5) i exploració netnogràfica d'informació publicada en línia per aficionats i dels seus intercanvis verbals amb músics i promotors en les xarxes socials, especialment Facebook i alguns canals de YouTube.

Llavors, l'escena argentina del *metal* es defineix com una xarxa de persones, sentits i institucions en la qual s'identifica el caràcter relacional del seu funcionament, no sols basat en la interacció social, sinó també en la intersubjectivitat i l'intercanvi de capital cultural, social i simbòlic. La fi d'aquests intercanvis és la producció, el desenvolupament, la difusió, el consum, la resignificació i la recreació del *metal*. Una de les característiques principals és l'heterogeneïtat constitutiva, que està present en la diversitat d'agents que la componen, els quals pertanyen a diferents gèneres, grups d'edat, sectors socials, ciutats d'on provenen i on tenen ocupacions i ideologies polítiques diverses (que algunes vegades són contràries, contradictòries i incompatibles). Aquesta varietat conserva la unitat i la coherència per mitjà de la circulació d'alguns codis en comú que no sols es refereixen al *metal* com a música, sinó també a una sèrie de valors culturals que, per mitjà de diversos debats al voltant de l'autenticitat, defineixen el que és «metàl·lic» i el que no ho és.

La noció del que és autèntic prové del folklore i de la música erudita. Més tard, el concepte va ser traslladat a diversos tipus de músiques populars, les quals el van desenvolupar com un valor, una mesura o un paràmetre de classificació, considerat un atribut positiu tant de les obres musicals com dels mateixos agents (Salerno, 2008). Per consegüent, l'autenticitat difereix segons les regles pròpies de cada gènere musical i amb la subjectivitat de qui la perceba (un músic, un aficionat, un periodista, un crític musical o un productor, entre altres).

L'autenticitat del metal és hereva de la tradició del rock, en la cultura del qual «Hi ha una por enorme a la transformació, no pel que puga implicar en si, sinó per la manera com pot estar compromesa amb l'aparell comercial de la indústria musical» (Ochoa, 2002). A partir d'aquesta percepció es van traçar fronteres divisòries, especialment entre el rock i el pop. Alguns artistes van utilitzar aquesta noció per a criticar el gènere musical oposat i com a forma d'identificació pròpia.

Les discussions sobre l'autenticitat dels artistes, les seues obres i les dels aficionats mateixos implica un treball de producció de sentit per part dels agents de l'escena i es presenta com una avaluació de les regles del gènere, les quals transcendeixen allò que és purament musical. Tant és així que, abans de considerar que alguna cosa és pròpia del *metal* o de la seua cultura, s'hi tenen en compte uns certs requisits. Les significacions despreses d'aquests debats les utilitzen els integrants de les escenes metàl·liques per a la construcció de les seues identitats individuals i socials. D'altra banda, la càrrega de valor d'aquestes classificacions depèn de paràmetres ètics i morals que ocasionen disputes de poder a l'interior de cada escena musical.

D'acord amb el treball empíric que s'ha fet, és possible postular que en l'escena argentina l'autenticitat metàl·lica es construeix a partir de tres característiques fonamentals: és contrahegemònica, argentina (localista i/o nacionalista) i heteromasculina. Aquest paradigma d'autenticitat funciona com el significat nuclear de l'escena, el qual se celebra i al mateix temps es discuteix. Al seu torn, aquest mateix centre de sentits el conserven principalment els músics, productors i intermediaris consagrats (canònics) i és celebrat pels participants més conservadors i ortodoxos.

Com a conseqüència d'això, malgrat les diferències que cohabituen d'una manera predominantment pacífica, els agents s'hi posicionen de manera desigual i creen tensions que són producte de les disputes per la recerca d'autenticitat, legitimació i consagració com a efecte de poder. Com ja he esmentat, en aquest article m'ocuparé dels diàlegs i les tensions que es produeixen respecte d'allò espacial i allò temporal, raó per la qual dedicaré un apartat a cadascun d'aquests eixos. Conclouré el treball amb unes paraules a manera de tancament.

Disputes espacials: el *metal*, la llengua i el contacte cara a cara

L'escena argentina del *metal* es caracteritza per ser translocal, pel fet que no es limita a les fronteres

geopolítiques pròpies, sinó que està en permanent diàleg cap a l'exterior amb altres països i cap a l'interior, entre les seues ciutats i províncies. D'altra banda, l'escena no es desplega com una cartografia urbana dels circuits de producció, circulació i consum del gènere musical. Tot al contrari, es defineix mitjançant les interaccions socials que hi ha a partir de l'intercanvi de capital cultural derivat del *metal* (la música en si mateixa i també els productes i les pràctiques vinculats amb aquesta).

En aquest sentit, l'escena argentina sembla transcendir la definició espacial i emergeix a partir de l'activitat social i individual dels seus agents: primer, quan dos o més aficionats s'encontren i interactuen al voltant del *metal*, ja siga al carrer, un concert, una sala d'assaig o en Internet; o, segon, quan un membre escolta o executa *metal* en la intimitat de la llar. Ara bé, els integrants de l'escena són conscients de la seua ubicació geogràfica, la qual cosa es presenta de manera subjectiva a través de l'exhibició de la identitat local (és a dir, la identificació com a natiu o ciutadans argentins) i el seu posicionament respecte a les lògiques del mercat musical.

Per a poder comprendre les disputes que es produeixen en el pla espacial, cal esmentar que les escenes del *metal* a nivell global tenen les mateixes lògiques que la indústria musical del rock. D'aquesta manera, les metròpolis que consagren són europees i nord-americanes. En aquest sentit, el rock (i, dins d'aquest, el *metal*) és un fenomen cultural que, a més d'originar-se als Estats Units i el Regne Unit, té també uns artistes canònics i uns èxits comercials que pertanyen a aquests països (Regev, 2013).

En el cas del *metal*, Kahn-Harris (2007) considera que l'organització de les escenes esdevé com un fenomen descentrat. Tot i això, les que formen part de l'anomenat Sud Global no assoleixen el mateix reconeixement que les del Nord. D'altra banda, dins de l'escena argentina mateixa, les lògiques de consagració responen a les desigualtats polítiques i econòmiques del país mateix i, d'aquesta manera, el centre és la CABA, com a capital del país. Per tant,

podria dir-se que dins de les escenes del *metal* és possible identificar una multiplicitat de centres que, sovint, coincideixen amb espais de poder polític i econòmic.

Malgrat la distribució desigual del reconeixement dins de l'escena, els agents mateixos són conscients que la seua música de preferència deriva de la tradició anglòfona ja esmentada. En aquest sentit, el *metal* es desenvolupa com un fenomen de «cosmopolitització estètica» (Regev, 2013), en el qual els artistes i els mediadors de l'art naturalitzen una música com un llenguatge «universal», però al mateix temps es posicionen enfront del camp de producció global i local o nacional.

El posicionament desigual de l'escena argentina respecte de l'escala global no passa desapercebut a través dels agents i aquests discuteixen amb això mitjançant el paradigma d'autenticitat que al seu torn valora de manera positiva els posicionaments contrahegemònics i localistes. D'aquesta manera, els integrants de l'escena construeixen les seues identitats metàl·liques per mitjà de l'exaltació d'allò que és marginal com a caràcter oposat a allò que és hegemònic. En aquest procés, la identitat argentina també és situada en un lloc perifèric. Llavors, la valoració de l'autenticitat metàl·lica com a argentina s'observa principalment en l'ús del llenguatge i en la valoració de la interacció cara a cara.

Per al primer cas, Deena Weinstein (2011) planteja que, en la dècada de 1970, l'anglès va ser el llenguatge global del *metal*, raó per la qual les bandes que van ser reconegudes internacionalment cantaven en aquest idioma. En l'actualitat, en l'àmbit internacional, un bon grapat de conjunts canten en les seues llengües d'origen, encara que una altra porció decideix continuar el desenvolupament de l'anglès per a poder assolir una difusió fora dels seus països. De fet, la majoria de les bandes utilitzen aquest idioma per a poder parlar a l'audiència durant els xous en viu fora dels països d'origen. En aquest sentit, les escenes del *metal* no escapen de l'imperi lingüístic de l'anglès com ocorre en altres àmbits.

En els estudis etnogràfics que vaig fer a l'Argentina vaig poder observar el mateix fenomen: les bandes estrangeres utilitzaven l'anglès per a dirigir-se al públic, el qual responia amb ovacions, a pesar que no tots tinguessen accés a aquesta llengua. En aquest sentit, l'idioma no constituïa una barrera, ja que, malgrat no comprendre el que deien les lletres de les cançons, molts aficionats eren seguidors de les bandes només per afinitat musical. D'altra banda, les dificultats de l'idioma no obstruïen la participació activa durant els concerts: alguns aficionats cantaven les cançons per memòria fonètica i altres taral·lajaven les melodies instrumentals de la guitarra o la bateria.

De fet, els aficionats argentins van crear un fenomen particular amb la banda estatunidenca Megadeth. En el concert d'aquest grup a la CABA el 1994, el públic va començar a cantar la frase «Megadeth, Megadeth, *aguante* Megadeth!» sobre una part instrumental de la cançó «Symphony of destruction» (1992). Aquesta cantarella es replica contínuament encara ara i ha traspassat les fronteres geogràfiques: d'acord amb la netnografia duta a terme en YouTube,² vaig observar que aquesta frase es cantava en altres països durant els recitals en viu del grup, a pesar que el concepte «aguante» forme part del *lunfardo* argentí.

A diferència dels aficionats xilens al *thrash metal*, que van necessitar trencar la barrera idiomàtica per a vincular-se amb l'estil musical —«cosa que només era possible si es tenia l'educació adequada o si es provenia de famílies que tinguessen algun vincle amb l'estranger [...]» (Sánchez Mondaca, 2007: 67)—, a l'Argentina això no va impedir que aficionats de diferents procedències socials poguessen consumir i produir *metal* en totes les seues variants.

2 El vídeo va ser creat per un aficionat que recopila imatges de concerts i d'entrevistes a Dave Mustaine, líder de Megadeth, que explica el fenomen global de la cantarella argentina i el significat de l'expressió «aguante». Aquest concepte fa referència a la idea de resistir enfront de les adversitats, però també a la lleialtat i fidelitat dels seguidors de futbol amb els seus equips. Aquest material està disponible en el link següent: https://www.youtube.com/watch?v=lgOsh_s223U

Ara bé, a l'Argentina, a pesar que en diverses institucions educatives públiques l'anglès constitueix una assignatura i, per tant, la llengua estrangera més difosa, encara es tracta d'un fenomen que s'identifica amb les classes mitjanes i altes. Aquestes desigualtats fan que les bandes argentines de *metal* tinguin diferents posicions: d'una banda, alguns músics decideixen escriure les lletres de les cançons en anglès per a poder circular en escenes de fora del seu propi país i, així, difondre'n l'obra en audiències distants i acostar-se a la possibilitat d'editar-ne el material amb discogràfiques de reconeixement global —les quals se situen en les metròpolis del Nord Global—. D'aquesta manera, els agents argentins estan posicionats en un lloc perifèric i han d'aprendre un idioma estranger per a poder accedir a millors condicions d'enregistrament.

En el pol oposat, hi ha els músics que decideixen conscientment escriure les cançons en l'idioma parlat a l'Argentina: espanyol-castellà. A pesar que es tracta d'una llengua colonial, al llarg del temps va ser adoptada com a pròpia, tal com va succeir en altres països llatinoamericans. No obstant això, les bandes que trien escriure en aquest idioma ho fan utilitzant modismes dialectals i expressions en l'argot *lunfardo*, que no sols accentuen el caràcter argentí sinó també el popular. Hi ha diversos exemples d'aquesta línia que es presenten en algunes bandes de Ricardo Iorio (Hermética, Almafuerte y Iorio), les quals posseeixen una empremta fortament nacionalista. Encara que també vaig observar la mateixa postura en alguns aficionats: per exemple, la descripció de la *fanpage* de Facebook «Metal Argentino (lo nuestro en idioma original)»³ afirma «Difondre el que és nostre és créixer», per la qual cosa allí només circula informació sobre bandes considerades com a pertanyents a la pròpia identitat nacional.

Malgrat això, avui dia els participants de l'escena s'acosten més a les produccions de bandes que no

componen els temes en espanyol gràcies a Internet, que els permet accedir a les traduccions de les lletres de les cançons. En efecte, en YouTube és possible trobar una gran quantitat de vídeos subtitulats, tant videoclip oficials com vídeos que editen de manera casolana els aficionats. Això fa que no siga estrictament necessari conèixer l'idioma dels grups musicals per a poder endinsar-se en el significat de les cançons.

Per la seua banda, el rebuig a l'idioma anglès també forma part de la tradició del rock argentí en el context de la guerra de Malvinas de 1982 (Pujol, 2013). En aquell moment, el govern de facto va prohibir la circulació de música en aquesta llengua, raó per la qual en les ràdios només podien sonar cançons en espanyol. Això va beneficiar la difusió del rock argentí, que, en els anys anteriors, havia sigut censurat pel mateix govern dictatorial per motius ideològics. Malgrat anar en contra de la dictadura, una gran part de l'escena argentina del rock va adoptar l'anglofòbia i alguns aficionats van començar a atorgar més valor a aquells músics que cantaven en castellà.

Això va donar lloc a un doble joc: en el camp del rock, l'anglès no sols era identificat amb l'imperialisme cultural, sinó també amb un bé de les classes mitjanes i altes. Seguint la mateixa línia, els seguidors del *metal* van fer-hi la mateixa operació i van utilitzar l'espanyol per a reclamar la independència del seu país colonitzat i resistir enfront de les mesures neoliberals que els empobrien. En aquest sentit, els aficionats descrits per Deena Weinstein (2000) com a «pàries orgullosos», també ho eren a l'Argentina, ja que adoptaven aquesta identitat ressignificant-ne els trets marginals d'acord amb el context local.

El segon cas d'anàlisi referit a les tensions espacials esdevé per mitjà de la interacció cara a cara. A diferència de les escenes d'altres gèneres musicals, el *metal* encara valora de manera positiva l'execució de la música en viu, malgrat comptar també amb mitjans d'enregistrament. Això es correspon amb la importància que té la *performance* en directe dins de la cultura rock (Auslander, 1999). D'aquesta manera, el concert esdevé una pràctica fonamental per als

3 Aquesta *fanpage* es pot veure en el link següent: https://www.facebook.com/pg/metal-argentino-lo-nuestro-en-idioma-original-114621378589382/about/?ref=page_internal

agents de les escenes del *metal*, en el qual no sols es produeix el contacte directe entre el públic i els artistes, sinó que també funciona com a espai de reunió entre tots els agents de l'escena (Weinstein, 2000). La centralitat d'aquest esdeveniment ocasiona una diversitat de tensions i disputes que s'apleguen de manera geogràfica.

En primer lloc, hi ha el moviment de les bandes consagrades a nivell global com a visitants en l'escena argentina. Aquesta es presenta com un lloc propici perquè tant les bandes *mainstream* com les *underground* de circulació internacional puguin desenvolupar les seues gires de concerts. En aquest sentit, l'Argentina disposa de llocs propicis per a fer recitals de gran convocatòria (especialment, estadis de futbol) i un públic disposat a assistir-hi.

Aquesta predisposició no és sinònima de possibilitats plenes per a l'assistència al concert, i d'ací sorgeixen les tensions. La majoria dels recitals es fan a la capital. A causa de les millors possibilitats econòmiques de la ciutat respecte a la resta del país. En aquesta és possible trobar alguns privilegis que faciliten l'organització de concerts de gran calibre: en aquest punt geogràfic, a més d'haver-hi més quantitat i millor qualitat de teatres i estadis de futbol, també hi ha aeroports que permeten l'arribada d'artistes de països remots. A més d'això, en concentrar una major quantitat d'habitants que la resta del país, té una audiència nombrosa i disposada a assistir-hi.

En sentit contrari, els aficionats de les ciutats de l'interior del país requereixen d'esforços extrems en comparació amb els habitants de la capital: han de pagar costos elevats de trasllat (ja siga amb autobús, amb un cotxe particular o per mitjà de tours grupals en minibusos) i sovint també arriben al lloc de treball, ja que han de demanar permisos especials per a absentar-se'n, eixir-ne abans o arribar-hi tard i, d'aquesta manera, poder assistir als concerts. Això es deu al fet que els horaris dels festivals no solen coincidir amb els que corresponen als transports ni amb la quantitat d'hores de viatge, a més que moltes vegades es fan en dies laborables.

Malgrat aquestes complicacions, els aficionats es mostren disposats a assistir a aquests recitals. Durant algunes de les converses mantingudes en l'etnografia, vaig poder conèixer que aquests esforços eren justificats amb arguments lligats al pla emocional, per exemple, que tal vegada aquesta era l'única oportunitat que tenien en la vida per a poder veure una determinada banda en directe. Al mateix temps, vaig observar que un tema de conversa recurrent era l'especulació sobre les possibilitats que alguns conjunts específics facen gires per Llatinoamèrica, la qual cosa augmentava les possibilitats que es presentessin a l'Argentina. Per aquestes raons, en lloc de veure un concert gravat en un DVD o en una plataforma web, molts aficionats argentins han preferit arriscar les condicions materials a canvi d'accedir al contacte cara a cara amb les seues bandes preferides.

En segon lloc, la importància d'aquest contacte en directe també es dona per part de les bandes argentines que intenten presentar-se en concerts fora del país, un fet que també comporta les seues dificultats. Primer, perquè només un nombre reduït de bandes d'Amèrica del Sud i Amèrica Central han esdevingut mundialment populars i la majoria dels països d'aquestes regions manquen de capital en l'escena internacional, la qual cosa les torna relativament invisibles en termes globals (Kahn-Harris, 2007). Això per si mateix planteja una posició de desigualtat de les bandes argentines respecte de les que tenen una circulació global, a pesar que dins de l'escena local hagen aconseguit l'estatus de consagrades.

Un exemple dels múltiples nivells de reconeixement es pot veure en el certamen Wacken Metal Battle, que té lloc a la CABA des de 2016. En aquest se selecciona una banda per a presentar-se al festival més important del camp global del *metal*: el Wacken Open Air, que se celebra a Alemanya. El conjunt guanyador participa en aquest festival en un escenari secundari i, al seu torn, competeix amb els grups de quaranta països més que també van fer els seus propis certàmens. Allí, un dels premis és la possibilitat d'enregistrar un disc amb segells internacionals.

Com a conseqüència d'això, aquest concurs dona compte d'un clar policentrisme i el seu caràcter competitiu

representa literalment la lluita per la legitimació: mentre que per a un bon grapat de músics de països d'escenes metàl·liques perifèriques (com l'argentina) persisteix el tret marginal pel fet que la fita és presentar-se en un escenari de menor importància, les figures principals continuen sent les consagrades en el camp global, que, al seu torn, són promogudes pels segells discogràfics i els mitjans de comunicació que hegemonitzen l'escena metàl·lica global i se situen a les metròpolis anglòfones del Nord Global.

En tercer lloc, les disputes tenen lloc entre els aficionats de la ciutat capital i els que provenen de l'interior del país. Això es presenta principalment pel fet que la capital funciona com a centre de consagració. D'aquesta manera, els qui accedeixen a aquest circuit tenen millors condicions de producció i més possibilitats de difusió a escala nacional. En general, per això, les bandes i els músics que provenen de l'interior solen quedar relegats a la producció *underground*. En aquest sentit, s'hi tornen a observar múltiples capes de marginalitat: d'una banda, la indústria musical del *metal* es desenvolupa de manera independent respecte de la música massiva i hegemònica. No obstant això, alguns artistes aconseguixen hegemonitzar l'escena metàl·lica i uns altres es desenvolupen en condicions encara més *underground*.

D'aquesta manera, es pot observar que l'escena metàl·lica argentina està conformada en el seu interior per una multiplicitat d'escenes, entre les quals la de la capital es referencia a si mateixa com a «argentina», mentre que les escenes de les diferents localitats s'autoidentifiquen com a «locals» i «zonals». Els agents d'aquests llocs se situen analíticament en una «doble perifèria» (Castelnuovo i Guinzburg, 1979), ja que la CABA es constitueix com el centre de l'escena argentina, però, al seu torn, l'Argentina forma part de la perifèria respecte de la circulació global del *metal*.

En totes dues posicions, cal aclarir que «la perifèria no reproduïx el centre en forma mimètica i disposa d'elements que la distingeixen en la seua particularitat» (Pasolini, 2013: 190), al mateix temps que «les capitals juguen el rol del lloc on semblarien “succeir les coses vertaderes”»: centres de producció, pols d'atracció, nusos

de difusió i espais a conquistar». (188). L'aspiració de «veracitat» i «autenticitat» fa que la CABA siga centre de legitimació.

A conseqüència d'aquesta distribució desigual, els integrants de l'escena argentina es mostren com a «pàries orgullosos». És a dir, ostenten el seu lloc de procedència com una marca de marginalitat. Això funciona com una mena d'«exaltació localista» (Pasolini, 2013) que en celebra la supervivència enfront de les dificultats que comporten no ser del «centre» sinó de l'«interior» i la «perifèria». A continuació, analitzaré les maneres en què aquestes desigualtats es presenten en el pla temporal.

Disputes temporals: el metal, la retromania i el patriarcat

Com he esmentat més amunt, els integrants de l'escena argentina del *metal* estan en posicions desiguals; situats en espais centrals i perifèrics; i desenvolupant disputes de poder pel reconeixement i la consagració. En aquest apartat explicaré les maneres en què aquestes lluites s'organitzen d'acord amb consideracions temporals, les quals també es desprenen de la pròpia subjectivitat dels agents sobre les avaluacions d'autenticitat. En general, els graus més elevats de legitimitat estan en els agents i en les pràctiques del passat. Com a conseqüència, la valoració del passat s'organitza, d'una banda, a través d'operacions de retromania i, de l'altra, per mitjà de la consideració de paràmetres heteropatriarcal.

D'acord amb Simon Reynolds (2012), la retromania s'origina en la intersecció entre la memòria personal i la cultura de masses, pel fet que sorgeix com una sensibilitat especial cap al passat que cerca construir diverses pràctiques de conservació de la memòria i de celebració del temps passat de les escenes musicals.

En l'escena argentina del *metal*, una de les maneres en què es presenta l'operació del «retro» és a través de la reunió de les bandes que van reeixir en la dècada dels noranta. Per exemple, és el cas de Malón el 2011, que va fer un concert en el microestadi Malvinas Argentinas de la Ciutat Autònoma de Buenos Aires i aquest xou tot seguit va ser editat en format DVD amb el

títol d'*El regreso más esperado* (2012). Algunes bandes també van fer concerts en què convidaven integrants antics, amb la intenció d'homenatjar algun disc en particular. Entre aquestes podem esmentar Rata Blanca, que el 2013 va celebrar vint-i-cinc anys de trajectòria al costat dels membres de la primera formació, a més dels que formaven la banda de manera estable en aquell moment.

Un altre exemple de retromania esdevé en les bandes tribut, és a dir, aquelles agrupacions musicals que no tenen repertori d'autoria pròpia i es formen exclusivament per a homenatjar un altre conjunt i executar-ne les cançons. L'existència d'aquestes bandes fa palès quins són els conjunts representatius i valorats pels membres de l'escena. En el cas de l'Argentina, el grup més celebrat és Hermética, que té com a mínim set bandes dedicades exclusivament a executar-ne les cançons. En aquest procés, no sols intenten imitar-la musicalment (especialment en la còpia de l'estil vocal del cantant, Claudio O'Connor), sinó també en l'elecció de noms basats en títols de les cançons i discos seus. També confeccionen els logotips imitant la tipografia utilitzada per l'agrupació original i fan ús de la mateixa paleta de colors (el celeste i el blanc de la bandera argentina).

L'audiència generalment dona compte d'una recepció positiva d'aquestes bandes, la qual cosa s'observa sobretot en els concerts. Per exemple, en un recital denominat Homenatge a Hermética, de 2016, a la localitat de José C. Paz, van participar-hi quatre conjunts que només van executar *covers* de l'agrupació original. El local estava ple d'assistents que mostraven el gaudi pel concert, com si realment hi fora Hermética.

A pesar que el festival tenia un desenvolupament *underground*, en una entrevista, els organitzadors de l'esdeveniment van admetre que havien triat homenatjar aquesta banda perquè amb això s'asseguraven l'assistència d'un públic nombrós, una raó que els permetia obtenir un rèdit econòmic superior. Aquesta estratègia forma part del que James Lull (1987) descriu com a «tradició d'imitació», dins dels patrons de control que actuen com a forces de convencionalitat en

la música popular. D'aquesta manera, molts artistes nous imiten els sons i els continguts lírics d'aquells grups anteriors que van reeixir; i les bandes consagrades reprenen les fórmules de les produccions pròpies que van servir com a «ganxo» per a atraure el públic i el mercat.

Una altra manera de celebrar els membres pioners es fa mitjançant homenatges, visualment i verbalment, en samarretes, tatuatges, murals de carrer i l'ús de títols i lletres de les seues cançons per a esmentar reunions i publicacions escrites. Un cas particular és el del guitarrista líder de Riff, Norberto Pappo Napolitano, del qual hi ha diverses escultures i monuments en diferents ciutats argentines.

Les disputes temporals també arriben a la composició de l'edat dels integrants de l'escena i sobre aquest procés incideixen paràmetres de l'heteropatriarcat. En general, les escenes del *metal* es caracteritzen per tenir una «bretxa generacional» que permet tenir coherència a través del temps (Wallach i Levine, 2013). D'aquesta manera, es produeix la permanència d'agents més antics mentre ingressen membres més joves, no sols com a aficionats sinó també com a part dels sectors de producció (músics i mediadors).

En l'escena argentina vaig poder observar aquesta varietat d'edat principalment en els concerts. En alguns d'aquests hi havia pares i mares amb els fills (en molts casos, xiquets), vestits amb samarretes metàl·liques. Això ocorria més sovint en el cas dels recitals de bandes estrangeres als estadis i parcs a l'aire lliure i en els xous dels grups argentins més reconeguts de l'escena, en què es permetia l'entrada dels menors d'edat.

Atés que l'escena argentina té una forta presència de participants adults, és possible definir-la com a multi-generacional, tal com Andy Bennett i Paul Hodgkinson (2012) caracteritzen les escenes de la música popular que van sorgir a les acaballes del segle xx i, llavors, eren catalogades com a cultures «juvenils». Aquests autors consideren que la persistència d'aquestes pràctiques musicals en la vida adulta no significa un rebuig de les responsabilitats pròpies d'aquesta

etapa (com ara la família i la feina). Per contra, l'afició conviu amb els compromisos adults i dona compte d'una forma d'empoderament cultural que reclama distinció en la vida quotidiana contemporània. Això es pot veure en la consideració del públic jove com a fill del més antic.

Les noves generacions també constitueixen un sector del públic al qual algunes bandes intenten adreçar-se per a integrar-les a l'escena. Vaig poder observar un exemple d'això durant el festival Monsters of Rock del 2015 amb la banda Heavysaurios.⁴ Aquesta compon cançons de *power metal*, però amb lletres de temàtica infantil, i els seus integrants es presenten disfressats com a dinosaures caricaturitzats amb *look* de músics de *metal*. En aquest festival, el conjunt es va presentar en un escenari a banda i durant el dia, un fet que contrastava amb el xou de *strippers* —conegut assíduament com a «espectacle per a adults»—, que tenia lloc a la nit a l'altra punta del recinte.

Un altre exemple és el de la figura del ja esmentat Iorio. En els recitals d'Almafuerte i la seua agrupació solista, vaig poder observar una àmplia presència de xiquets i adolescents, que hi anaven amb els pares. Això mateix ho vaig poder comprovar en concerts de Malón i Rata Blanca, però el cas de Iorio resulta particular perquè els articles comercials de la banda solen incloure samarretes de tallatge menut amb el seu logotip i frases del músic que reflexionen sobre la infància i l'aprenentatge dels valors morals positius, com, per exemple, «Les coses s'aprenen de menut».⁵

Però, a més del públic, la varietat generacional també és possible observar-la en la producció. En aquest sentit, els agents més antics s'han constituït en els consagrats de l'escena. Efectivament, els músics, productors i periodistes més reconeguts van començar la seua activitat en la dècada dels vuitanta. La valoració d'aquests per part del públic no és conseqüència només de la qualitat de les seues produccions sinó també de l'experiència acumulada a partir de la persistència en l'escena durant anys.

Això succeeix, primer, perquè per als aficionats al *metal* l'arribada a l'edat adulta significa l'adquisició de sabers (no sols relatius al tècnic de la pròpia activitat, sinó també respecte de les vivències personals) i aquest element és molt estimat dins l'escena. D'altra banda, els membres que s'hi van integrar en els vuitanta també són valorats per haver format part del «mite de l'origen», raó per la qual se'ls considera indirectament com els «fundadors».

A més d'això, en el meu treball de camp vaig poder notar que un bon grapat de bandes noves són valorades perquè s'assemblen i respecten les convencions dels grups musicals de la «vella escola».⁶ És a dir que tenen un so similar al gènere musical en els seus inicis, quan encara no hi havia hagut hibridacions amb altres estils musicals ni havia sigut intervingut amb noves tecnologies. Aquesta suposada puresa és valorada pels membres més fonamentalistes de l'escena, els qui ocupen el sector ortodox del camp, en termes *bourdians*.

Llavors, és possible afirmar que l'escena argentina desenvolupa el *metal* com una música culturalment conservadora (Weinstein, 2000). Aquesta característica es constitueix com un dels significats centrals de l'ètica de l'autenticitat de tipus «romàntic», d'acord amb la classificació de Keir Keightley (2006), la qual es

4 Aquesta banda és la versió argentina del grup finlandès Hevisaurus, sota llicència exclusiva de «Sony Music Finland a Fa Sostenido SA».

5 Ricardo Iorio, a més de ser el músic més representatiu de la història del *metal* argentí segons els membres de l'escena, és un artista que, en les entrevistes amb els mitjans de comunicació, ha fet declaracions que reflexionaven sobre diverses qüestions ètiques i polítiques. Des del seu punt de vista, els adults que no actuen moralment (per exemple, preferint la delinqüència abans que la cultura del treball), ho fan per no haver tingut una bona base educativa durant la seua infantesa. La paraula *pibe* és un terme del *lunfardo* que s'utilitza en la parla popular per a referir-se als joves.

6 Segons Simon Reynolds (2012), «l'expressió old skool [vella escola] ve del *hip-hop*, però s'ha difós en la cultura pop per a sintetitzar les nocions d'origens i arrels. És un terme usat pels epígons, els patriotes de l'escena que consideren que el present és menys distingit que el passat il·lustre.»

caracteritza per privilegiar la tradició i la continuïtat, per sobre els canvis.⁷ Aquesta caracterització podem analitzar-la des de les òptiques del tradicionalisme i de l'heteropatriarcat.

En primer lloc, el tradicionalisme s'ha desenvolupat com una tendència ideològica fonamentalista que s'oposava a la modernitat i considerava la tradició com allò «vertader». En aquest sentit,

La tradició és definida com a immobilisme, ignorància, prejudici, superstició, reproducció dels sistemes de valors, de les llengües, mentalitats i actituds de passat remot. Aquest univers, que estaria regulat per regles i pràctiques inalterables, no hauria estat regit per la raó, sinó pels sentiments i els prejudicis, l'irracional, la màgia. La tradició seria com la prehistòria dels pobles i societats (Cancino, 2003).

Llavors, en el cas analitzat, el tradicionalisme es presenta com el posicionament dels agents enfront de la pròpia dinàmica històrica de l'escena i, al mateix temps, aquesta postura coincideix amb la valoració localista com una forma de legitimitat espacial.

En segon lloc, el conservadorisme desenvolupa un tipus de moralitat que s'ajusta a paràmetres heteropatriarcals, ja que atorga poder als membres més antics i feminitza aquells agents i pràctiques musicals innovadors i, fins i tot, transgressors del gènere mateix. Això es pot observar en molts dels aficionats entrevistats que van afirmar haver conegut el *metal* gràcies als familiars de més edat, que, en la seua majoria, eren homes (pares, oncles, germans i padrins). Un fet que es diferencia de la caracterització presentada per Robert Walser (2014) sobre el *metal* dels vuitanta, com una expressió de «rebel·lió edípica», igual que el fenomen del *rock and roll*. És a dir, per a aquest

autor, totes dues expressions musicals s'enfrontaven a la tradició patriarcal dominant, de manera similar a com ho feien les contracultures i la seua oposició a la cultura parental i el món adult.

En l'escena metàl·lica argentina succeeix tot al contrari: tant les audiències com els productors i mitjans de comunicació tendeixen a valorar els músics de la «vella escola» i les «bandes de culte» (que transiten edats adultes) i a ser reticents amb les tendències noves. Per exemple, en l'editorial del fanzín, *Metálica* —un dels més antics de l'escena—, hi ha l'eslògan «No se incluyen nuevas tendencias comerciales», cosa que demostra un rebuig clar de les innovacions musicals.

Això també ho vaig poder corroborar en algunes converses mantingudes durant el treball etnogràfic, en les quals els membres més antics de l'escena (d'entre quaranta i seixanta anys) mostraven la seua preferència per les primeres bandes de *metal* i, fins i tot, alguns consideraven que el *metal* havia sigut arruïnat amb el naixement d'estils nous com el *nu metal*.⁸ Aquests subestils més contemporanis són consumits principalment per membres de menys de trenta anys que, malgrat això, també reconeixen les bandes més antigues com les genuïnes. La ideologia dels aficionats més «antics» pot ser considerada com una cerca de legitimitat, ja que la diversificació de l'estil musical, si bé l'enriqueix, també amenaça de fer abaixar la seua autenticitat, tret que forma part de la seua idiosincràsia (Galicia Poblet, 2015).

D'altra banda, els músics de les primeres generacions del *metal* durant el període estudiat transiten les edats adultes. Tot al contrari que la rebel·lia, com succeïa en els vuitanta, el respecte cap a ells fa que els integrants de l'escena atorguen a l'edat adulta poder i autoritat. Els aficionats anomenen aquests membres «pares» i, en l'escena argentina, Ricardo Iorio és anomenat com a «patriarca» per una gran quantitat de membres de l'audiència. Raó per la qual ací s'observa una operació patriarcal ben clara.

7 Gràcies a l'observació d'un revisor extern, ací puc traçar un paral·lelisme amb els treballs d'Eduardo Leste Moyano sobre l'escena *neobakala* madrilenya, en els quals també explora la identitat, la memòria i la nostàlgia en aficionats adults de la música electrònica. Queda com a tasca pendent per a futurs treballs explorar més profundament aquestes similituds en escenes aparentment distants.

8 Una anàlisi similar la va fer Stephen Castillo Bernal (2016) en l'escena del *metal* mexicà.

A més d'això, l'evolució del *metal* a través d'innovacions instrumentals o de la massificació de la producció musical és condemnada per un bon grup d'agents, els quals critiquen aquest procés per mitjà d'operacions de feminització. En aquest sentit, encara que es produeix de manera indirecta, els aficionats tendeixen a demostrar que, segons ells, els canvis atempten contra la masculinitat que és predominant en el gènere musical (Martínez García, 2003).

Aquesta actitud «antifemenina» és hereva de la tradició angloamericana del *cock rock*, que construeix l'autenticitat a través d'un esquema binari d'oposició respecte del pop (Frith i McRobbie, 1978). Tal com expressa Fernán del Val (2014):

El pop, des de la perspectiva rock, se sol entendre amb una música per a dones, o per a xiques adolescents, mentre que el rock és una música per a homes i adults. Exemple d'això és que el rock se sol descriure en termes masculinitzats: fort, vigorós, potent... Mentre que molts dels adjectius que s'utilitzen per a designar el pop (o denigrar uns certs grups de rock) tenen a veure amb característiques que culturalment s'associen amb allò femení: suau, bell, feble, blanet... (Del Val, 2014: 92).

Aquesta tradició masculinitzant del rock s'ha desenvolupat com una característica global. A l'Argentina, a principi de la dècada del setanta, «Tocar “com a xiquetes” era tan insultant com “tocar per a xiquetes”: se suposava que el rock vinculava una fraternitat d'homes» (Manzano, 2011: 39). Per als rockers d'aquesta època, allò que era «femení» va ser «sovint degradat com a sinònim de superficialitat i objectivació» (Manzano, 2011: 55). De fet, el rock a nivell global havia restringit tot allò que estava relacionat amb les dones per a preservar-ne l'autenticitat (Hill, 2013).

D'aquesta manera, en el *metal* la feminitat estava vinculada amb la música *mainstream*, i la masculinitat, amb l'*underground* (Kahn-Harris, 2007). Això es devia al fet que el paradigma d'autenticitat no sols era construït mitjançant el binari heteronormatiu,

sinó també per mitjà de la valoració positiva d'allò que era masculí com a sinònim de poder (Weinstein, 2009). Fins i tot, l'anàlisi *queer* dut a terme per Amber R. Clifford-Napoleone (2015) demostra que el rebuig a allò que és camp o «efeminament» també ha ocorregut en els aficionats gais. D'aquesta manera, encara que es fa palès per mitjà de la representació de masculinitats alternatives, aquesta construcció de gènere ha sigut legitimada com més autèntica (Arenilla Meléndez, 2020; Calvo, 2020).

PARAULES FINALS

En aquest treball, he caracteritzat l'escena argentina del *metal* com un espai construït mitjançant les interaccions socials dels seus membres i les disputes que es generen entre ells a partir dels debats d'autenticitat. Aquest paradigma, malgrat funcionar com el significat nuclear que cohesiona la diversitat constitutiva de l'escena, també es presenta per mitjà d'una sèrie de paràmetres d'avaluació amb els quals es disputa la legitimació, el reconeixement i la consagració de les obres musicals i els agents que componen l'escena. És a dir, l'autenticitat del *metal* funciona com una manera predominant de construir les identitats «metàliques», sobre la qual hi ha adhesions i també desacords.

Aquestes disputes i debats per l'autenticitat comporten que els integrants de l'escena es troben en posicions desiguals, les quals es presenten respecte a allò que és espacial i allò que és temporal. En tots dos plans es despleguen dinàmiques que generen diferències: d'una banda, és possible veure diversos centres de legitimació, els quals hegemonitzen l'escena i posicionen en un nivell inferior les escenes de països i ciutats remots i xicotets. De l'altra, s'observa que els agents formen part de diferents grups d'edat i el reconeixement és superior cap a aquells agents més antics i permanents. A més d'això, les disputes es manifesten a partir de la subjectivitat dels agents respecte de tots dos plans. D'aquesta manera, es produeix una valoració positiva de la ubicació geogràfica marginal i de la masculinitat com a manera d'identitat legítima.

Per a concloure, és possible dir que aquest article, a més de fer una aportació sobre les teories de les escenes musicals, també intenta donar compte que, per a l'estudi social i cultural de la música, cal revalorar les investigacions situades, que tinguen en compte el context històric i geopolític de les pràctiques musicals estudiades, per a poder abordar les particularitats de

cada cas. Així mateix, també s'ha valorat l'agència dels integrants de l'escena estudiada, pel fet que aquesta es conforma mitjançant la seua activitat comunicativa, raó per la qual l'estudi de la música ha sigut abordat per mitjà de les pràctiques culturals musicals i extramusicals que, al mateix temps, impliquen l'agencament subjectiu dels participants analitzats.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arenillas Meléndez, S. (2021). Negociaciones de la masculinidad en el heavy español de los ochenta. *Feminismo/s* 38, 261-279. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.38.10>
- Auslander, P. (1999). Tryin' to make it real: live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture. *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73-127.
- Bennett, A., i Peterson, R. A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt Univresity Press.
- Bennett, A., i Hodkinson, P. (eds.) (2012). *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Bennett, A., i Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Calvo, M. B. (2019). *La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas* (tesi doctoral). La Plata: Facultat de Periodisme i Comunicació Social, Universitat Nacional de La Plata.
- Calvo, M. B. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, (6), e035. <https://doi.org/10.24215/24690333e035>
- Cancino, H. (2003). Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. *Sociedad y Discurso*, 3. <https://doi.org/10.5278/ojs.v0i3.764>
- Castillo Bernal, S. (2016). «Posers» y «Trues». Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 23(67), 99-126. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://www.redalyc.org/journal/351/35149890006/html/>
- Clifford-Napoleone, A. R. (2015). *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*. Londres: Routledge.
- Frith, S., i McRobbie, A. (1978). Rock and Sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- Galicia Poblet, F. (2015). *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*. Tesi doctoral. Departament de Musicologia. Facultat d'Història i Geografia. Universitat Complutense de Madrid.
- Hill, R. L. (2013). *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*. Tesi doctoral. Universitat de York.
- Janotti Jr., J. (2004). *Heavy Metal com Dendê. Rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar al rock. En S. Frith, W. Straw i J. Street (eds.), *La otra historia del rock*, 155-194. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lull, J. (1985). On the communicative properties of music. *Communication Research. Sage Journals*, 12(3), 363-372. <https://doi.org/10.1177/009365085012003008>
- Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975. En S. Elizalde (coord.) (2011), *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura*, 23-57. Buenos Aires: Biblos,
- Martínez García, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy. *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 7, 101-118. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472>

- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6, juny 2002. Recuperat el 27 de desembre de 2021 de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>
- Pasolini, R. (2013). La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 17, 187-192. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://www.redalyc.org/pdf/3870/387036832007.pdf>
- Pujol, S. A. (2013). *Rock y Dictadura*, 3a. ed. Buenos Aires: Booket, 2005.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music*. Gran Bretanya: Polity Press.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Salerno, D. (2008). La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras. *Oficios Terrestres*, 23, 128-138. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45103>
- Sánchez Mondaca, M. (2007). *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Tesi de grau. Departament de Sociologia. Facultat de Ciències Socials. Universitat de Xile.
- Val Ripollés, Del, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesi doctoral. Facultat de Ciències Polítiques i Sociologia. Departament de Sociologia I. Universitat Complutense de Madrid.
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D., i Rivera-Segarra, E. (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the distorted South*. Maryland: Lexington Books.
- Wallach, J., i Levine, A. (2013). I want you to support local metal. A theory of metal scene formation. En T. Hjelm, K. Kahn-Harris y M. LeVine (eds.), *Heavy metal. Controversies and countercultures*, 117-135. Regne Unit: Equinox Publishing Ltd.
- Walser R. (2014). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Estats Units: Wesleyan University Press, 1993.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal. The Music and Its Culture*, edició revisada. Estats Units: Da Capo Press, 1991.
- Weinstein, D. (2009). The empowering masculinity in British heavy metal. En G. Bayer (ed.), *Heavy metal music in Britain*, 17-31. Ashgate.
- Weinstein, D. (2011). The globalization of metal. En J. Wallach et al. (eds.), *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*, 34-59. Estats Units: Duke University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Manuela Belén Calvo

Doctora en Comunicació a la Facultat de Periodisme i Comunicació Social de la Universitat Nacional de La Plata; màster en Cultures i Literatures Comparades a la Facultat de Llengües de la Universitat Nacional de Córdoba, i professora en Llengua i Literatura a l'Institut Superior San José. Ha sigut becària doctoral i postdoctoral de CONICET a l'Institut de Geografia, Història i Ciències Socials de Tandil de Buenos Aires, Argentina.



ENTREVISTA



Santiago Auserón: filòsof per vocació, roquer per ofici

Santiago Auserón (Saragossa, 1954) és una figura particular en la cultura espanyola. Estranya. Músic, que va evolucionar del *rock* i del *postpunk* al *jazz* i al *so cubà*, entre altres hibridacions musicals. Investigador i divulgador sobre les connexions musicals entre Àfrica, Amèrica i Espanya. Doctor en Filosofia amb una tesi sobre música en l'antiga Grècia. Amb ell parlem de com adaptar el *rock* a la llengua i a la cultura espanyola, de les arrels socials del gènere, i de la seua pretesa defunció («és inútil la baralla per tractar de convertir-lo en fórmula d'actualitat»), de l'evolució de la indústria, de la cultura espanyola com a efecte de pol·linitzacions («el mestissatge ètnic, cultural, rítmic i musical a Espanya és el nostre substrat real, i després els polítics que se les apanyen»), de moltes coses que no caben en estes pàgines. Encara que es reivindica com a etern aprenent, el vestit de mestre no li queda gran.

Fernán del Val

(UNED)

Cristian Martín Pérez Colman

(UAX)

En una entrevista en el programa de Televisión Española *La hora musa*, comentaves que el rock era un fenomen sociològic del segle xx, de xics que s'ajuntaven als garatges, i que encara ha de ser explicat. Recordes aquella frase?

Sí, la recorde. El rock ha de ser explicat des del punt de vista sociològic, i antropològic. Per què, de sobte, el grup musical elèctric adquireix aquesta rellevància social? És un fenomen de la postguerra; un fenomen relacionat amb els processos de segregació i d'integració dels negres als Estats Units, els nets d'esclaus, que està relacionat també amb l'evolució dels formats electrònics, de les telecomunicacions i dels registres fonomecànics, i que té a veure també amb el poder adquisitiu de les classes mitjanes emergents.

És a dir, es tracta d'un grapat de fenòmens que, en un moment concret, interaccionen per primera vegada i produeixen una cosa que, en certa manera, encara està sense explicar, sobretot des del punt de vista de la incidència que té en els processos de creació artística. El rock, de ser un moviment d'avançada en els

costums de consum de les classes mitjanes emergents, després de la postguerra, passa a ser com una mena d'aparent relíquia d'un moment extraordinari en la història de la cultura, perquè és un moment d'expansió massiva. En aquest període es produeix un fenomen històric molt rellevant: l'experimentació artística, que abans només estava a les mans de les avantguardes poètiques o plàstiques, de sobte passa a estar a les mans de fills de la classe treballadora, dels fills de les famílies de la postguerra.

Tota aquesta generació aconsegueix, al llarg de dues o tres dècades, adaptar l'experimentació musical al llenguatge del format xicotet de la cançó popular, introduint-hi una intenció «artística», «poètica» (dit entre cometes), en la mesura que cerca espais d'imaginació no construïts prèviament, és a dir no definits íntegrament. Aquesta és la característica principal, aquella mena de col·lusió entre la necessitat poètica o de creació de so, d'espais sonors nous, i la capacitat d'arribar a molta gent, que proporciona la indústria del moment.

Aquests dos extrems connectats generen una tensió molt forta. Una tensió elèctrica, en podríem dir. Perquè és una polaritat molt forta. Desig d'experimentació i capacitat d'arribar a molta gent. I durant un temps, la indústria obeeix aquests impulsos en tant que se'n beneficien. Però molt prompte la indústria detecta, com va dir algun mànager prestigiós, que estarien millor sense els artistes. I des de llavors fins avui hem recorregut un procés en què aquestes paraules han esdevingut profecia. És a dir, avui la gent de les noves músiques urbanes ix a l'escenari sense músics. Podem dir, per tant, que el rock ha mort? Sí, jo quasi preferiria certificar-ne la defunció perquè el tractàrem com una àrea, un depòsit de memòria disponible, com pot ser el *blues*, el so tradicional cubà, el tango o les músiques dels Balcans. Preferiria considerar-lo com un estoc de memòria, i no com una fórmula d'actualitat. És inútil una lluita per intentar convertir-lo en una fórmula d'actualitat.

Però continua havent-hi espai per a la innovació en el rock. Com a espai fortament masculinitzat, els grups de dones, per exemple, plantegen camins diferents, i visions incòmodes per a les mirades tradicionals.

Esteu insinuant que la revolució feminista podria reactivar la necessitat d'expressar-se en termes rockers? La veritat és que, si ens poséssim a enumerar rockers il·lustres, és ben bé un espai masculinitzat, però d'un prototip d'home feminitzat: pels cabells llargs, per certes actituds corporals, per certs moviments, per certa ambigüïtat sexual, a vegades anunciada, a vegades venuda com a element de màrqueting Bowie, Iggy Pop, el glam...

En el teu treball com a músic i com a divulgador has aprofundit en allò que és híbrid en les cultures musicals. Ja en els anys setanta, en alguns articles periodístics que signaves amb el col·lectiu Corazones Automáticos, hi advocàveu per una certa hibridació, en què plantejàveu que havia de sorgir «l'estranger des de dins». Què volíeu dir amb aquesta frase?

El concepte d'*estranger* que hi estàvem defensant no es basava en el fet que «tot allò que és patri és un tocacollons i tot el que vinga de fora mola». No, el que hi proposem és defensar un criteri d'estrangeria interioritzat a l'ànima. Més que cercar allò que és nadiu i que fa pudor d'estable de la poesia del poble, ens abdueix el cant dels ocells, o el que arriba amb el vent, o el que ve d'un altre continent, o el que arriba des de lluny, o el pol·len que vola i germina en la nostra terra, però que ve de lluny. El que estem defensant és aquella mena de connexió amb el que és forà, perquè forma part del nostre ésser mateix. Tota la música que ens interessa, ens interessa perquè ens compromet en un viatge.

Esmentes aquest caràcter germinal de la música, com a pol·len, i és cert que, revisant una mica la història de la música, hi ha contínuament hibridacions. I el que ens interessa també és el tema del rock com un llenguatge que s'ha universalitzat.

Els ritmes que alimenten el *blues* i totes les seues derives, que provenen dels negres fills dels esclaus, no es toquen a Àfrica, naixen del mestissatge americà. S'hi transformen i hi donen lloc a una altra música. Hi ha coses a Mali que sembla que sonen una mica a *blues*, però cal posar-li una miqueta de voluntat per interpretar-ho com a *blues*. Considere que el terme que està ara de moda, *apropiació*, no hi és l'adequat: és assimilació i integració, de factors o trets d'estil.

També t'has preocupat, des de la teua faceta com a músic, per l'adaptació del castellà a les mètriques del rock, tenint en compte que l'anglès és un idioma quasi monosil·làbic.

En cada llengua el rock té un caràcter determinat. Es desenvolupa amb trets d'estil determinats, perquè la fonètica de les paraules i la prosòdia de la frase és diferent, i els ritmes interns de la frase són diferents. Seguir de prop, des del punt de vista sociològic, antropològic i filosòfic aquests processos de contaminació, i fer l'esforç d'intentar descriure'ls, amb mostres suficients, imagine que pot ser una tasca fascinant, és a dir, l'experiència de com a Centreamèrica i al Con Sud, primer, i després a Espanya, s'hereta, s'integra, es comença a mimetitzar i es comença a reinterpretar el rock, és tot una aventura i un misteri, no sols des del punt de vista lingüístic, també des del punt de vista rítmic, des del punt de vista de moltes coses, fins i tot de les imatges que predominen en les lletres. Què es pot contar en una lletra d'Elvis Presley, que després Miguel Ríos ho diu d'una altra manera, o Moris ho diu d'una manera diferent, o els Teen Tops ho diuen d'una altra manera, com en la cançó «Estremécete»? Aquesta és la dificultat i el repte en castellà. En anglès es comprimeix tota una frase en un colp, en un bit et pot dir «Want to be my babe». Però «quiero que seas mi chica», té tres accents forts en castellà.

I consideres que s'ha aconseguit naturalitzar aquell llenguatge al castellà, i que siga acceptat en la cultura espanyola?

Considere que, per als espanyols, des de la meua generació en endavant, se'ns han ajuntat la fam amb les ganes de menjar. L'influx de la infància, el poder dels mitjans de comunicació i del so rítmic, vibrant, contagiós, elèctric, estranger, ens va permetre contagiar-nos d'una música de la qual no enteníem la lletra, i ens feia igual. Després s'inicia el procés d'anar aprenent a cantar-ho, a dir-ho, primer mime-titzar-ho, després intentar veure si podies sonar una miqueta més rural, d'ací, una miqueta més rústic.

La qüestió és que a la península Ibèrica tenim unes mescleres culturals molt interessants. Començant per l'enigma del compàs flamenc, que és polirítmic i que s'estén a tota la Península. Què hi ha al darrere d'això? La invasió musulmana durant vora vuit segles. I que aquesta gent ja tenia esclaus negres. Però els fenicis ja hi van ser abans. Això ja està mil anys abans de Crist, tirant curt. Els pobles de la Península ja mesclaven influxos que venien de l'altre costat dels Pirineus, i, influxos marítims que arribaven no sols a Cadis, sinó també fins a la Corunya, és a dir, de la Mediterrània oriental. Per tant, el tema interètnic i el tema polirítmic té un substrat molt antic.

Per això dic que s'ajunta la fam amb les ganes de menjar, perquè el rock ens serveix d'espurna. Ens obliga a anar al Nou Món, als Estats Units, a Cuba, a les zones del Con Sud més afectades pel contagi amb la negritud. I resulta que tot això torna, remet als orígens a la Península, molt anteriors al descobriment, que han sigut esborrats per la civilització dominant, romana visigòtica, i les dinasties europees posteriors. La diversitat atàvica dels pobles d'Ibèria encara continua fent anar de corcoll, sense trobar una solució natural que arribi des de baix. Tornant al tema estrictament musical, resulta que estem implicats en un procés de mestissatge mil·lenari amb un rastre que es pot descriure rítmicament, és a dir, en els ritmes ternaris que Espanya exporta a tot el continent americà, centreamericà, i al Con Sud, en els quals predominen els ritmes ternaris, els «valsecitos», que s'interpretaven a Espanya des del Segle d'Or en endavant.

Considere que el mestissatge ètnic, cultural, rítmic i musical a Espanya és el nostre substrat real, i després els polítics ja se les hi enginyaran. Llavors, la fam amb les ganes de menjar vol dir que els rockers, d'alguna manera guiats pels rockers llatins, hem sigut tocats per una espurna d'un foc que ja escalfava els nostres ancestres. Per tant, fins on podem recuperar la naturalitat? És nostre tot això, o no? O és només dels negres americans?

En l'esmentada entrevista que et van fer en la televisió, reivindicaves l'estudi com una part fonamental de la teua tasca, tant en la faceta com a músic com en la de divulgador i investigador.

En el meu cas, l'estudi és indispensable, per dues raons: una, perquè no tinc formació musical, perquè jo el que vaig fer va ser estudiar de filosofia vocacional. I després, amb Radio Futura, amb la música com a ofici, vaig mantenir deliberadament l'afany per l'estudi i per la lectura filosòfica. I hi continue. Però a més, una altra raó és que, a banda que no tenia formació musical, en Radio Futura ens acostumàrem a un so refinat: érem gent sense formació, però. Per què? Per mimesi. Perquè volíem sonar com els *guiris*, volíem sonar com la gent que véiem. Aquesta gent per què sona tan bé? Vam començar a esbrinar, amb els tècnics més acostats, com ho fan, com es fa un monitor ben fet, com es mescla ací, com es mescla allà, com s'equalitza això, perquè estiga bé i així... Vam començar a tractar amb productors londinencs. D'aquesta manera, Joe Dworniak va començar a ser un bon amic. Vam començar a esbrinar coses, i això ho vam traslladar al local d'assaig, i no-saltres vam passar de sonar tots per un amplificador, a tenir-ne un cadascú, els nostres micros, i la cerca d'un so refinat va ser obsessiva en Radio Futura. Obsessiva. I després, això de tocar junts. Vam començar a tenir una noció de la construcció del so arquitectònica o plàstica. I després, Enrique Sierra venia d'estudiar telecomunicacions, el seu rotllo era més tècnic. Luis Auserón venia d'arquitectura, anàlisi de formes, i jo venia de filosofia i amb un rampell literari, lector de molta literatura. D'aquesta manera s'hi van ajuntar uns propòsits: calia donar-hi forma al so i calia sonar com els *guiris*. Durant uns anys, vam assajar molt, i crec que el triomf de Radio Futura, independentment de la popularitat, va ser passar de ser uns ignorants de l'ofici musical, a ser uns bons professionals a l'escenari. I vam mantenir l'exigència d'un producte que fora artístic. I es venia bé, estàvem encara en aquella frase en què «el risc es ven». Em sent millor com a aprenent. No m'agrada la icona artística, no m'agrada la figura romàntica del geni, em sent incòmode amb tots els prototips artístics i em sent còmode amb la figura una mica com la de l'arribista que arriba i se'n va.

Sense entrar a ser profetes, com veus el futur de la música, i del rock?

Per descomptat, com bé dius, jugar a ser profetes no seria gens caut. Però sí que hi ha un grapat de coses que sembla que no es detindran de colp i volta, que és el procés de globalització, que continua. Aquest procés

d'integració de moltes músiques sembla que no s'aturarà. I això té dues lectures que considere que aniran juntes. Un procés majoritari i un procés minoritari. El procés majoritari tendeix ja cap a l'automatització, i la substitució del músic especulatiu o creador. Els concerts de les noves músiques urbanes que més èxit tenen prescindeixen dels músics. Es curiós com els cantants joves copien l'estètica de les màquines per a crear el seu propi *pathos*. Canten com l'*autotune*. Els adolescents generen els seus propis codis i les seues pròpies maneres d'interpretar. Considere que no cal fer judicis valoratius, és millor prestar-hi l'oïda i fer, en tot cas, una anàlisi descriptiva. M'abstindré de fer judicis valoratius per respecte als joves, i pel convenciment que ells, com jo, continuaran sentint músiques tota la vida. I, amb sort, acabaran sentint de tot. Això és el que jo espere.

El fenomen majoritari està absolutament controlat pels interessos de la indústria, perquè el que ha passat ací és que la indústria s'ha tret del damunt els artistes, i amb un programa d'ordinador genera els seus propis èxits segons els algorismes que estadísticament funcionen. I controlen el mercat de les descàrregues digitals, que s'ha engolit qualsevol altre format previ. Ara per ara som ací i això va cada vegada més en aquesta direcció, amb l'ús de la intel·ligència artificial. Però tots els imperis han caigut al llarg de la història de la humanitat. Aquest s'esfondrarà algun dia, i la contrapartida és que el repartiment de la informació de totes les músiques està generant nous híbrids, que es mantenen en un *underground* minoritari. Generen unes certes associacions i donen lloc al fet que els joves, a mesura que creixen, vulguen anar enganxant-s'hi, vull dir, que C. Tangana ja es relaciona amb Ketama i amb Kiko Veneno, per posar un exemple. I després es relacionaran amb la gent de jazz, i Rosalia ja està començant a incorporar una ràfega de jazz en la seua *Motomami*. Fins i tot els artistes majoritaris sentiran l'atracció del producte minoritari amb caixet, amb un poder d'encanteri. M'arriscaria a dir que s'estan preparant les emergències que afloraran quan l'imperi de l'actualitat s'enfonse. Hi ha molt bona música a tot arreu, i l'actualitat no l'arreplega. Caldrà moure-s'hi. Haurem d'anar a escoltar, anar a mirar, anar a veure, i que el rock siga encara una cosa fèrtil des d'aquesta perspectiva. Personalment tinc la meua xicoteta fe de fanàtic, que encara hi queda tralla, perquè és la reducció al pols bàsic, sense arribar a l'extrem d'automatitzar la síncope com en el reggaeton.

I en el teu cas, com et plantejes el futur?

Intente acostar-me a músics de qui puga aprendre, i això no sempre és fàcil, pel fe de no haver estudiat música i haver optat per la filosofia. En realitat, acaricie encara el projecte de poder tornar a endinsar-me en una investigació de fons, a la qual puga dedicar-li uns quants anys. M'agradaria llevar-me del damunt els compromisos més urgents i poder tornar a l'estadi en què estava ara fa uns anys, acabant la tesi doctoral. Però de moment m'he alliberat uns dies al mes per a tornar a les biblioteques, tornar als llibres, preparar les coses que m'abelliria estudiar, que ara serien qüestions relacionades amb el so i la ciència contemporània. M'agradaria aprendre matemàtiques, així de colp. Però no tindrè temps d'estudiar. Ara bé, amb alguns llibres bons potser podria anar fent.





L'esfera pública postmediàtica

Guillermo López-García

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

guillermo.lopez@uv.es

ORCID: 0000-0002-5701-2024

Lidia Valera Ordaz

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

lidia.valera@uv.es

ORCID: 0000-0002-1085-980X

Rebut: 20/07/2023

Acceptat: 31/10/2023

RESUM

L'esfera pública és un concepte que ha experimentat canvis significatius en els últims decennis. En l'accepció tradicional, l'esfera pública era entesa com l'intercanvi i la interacció comunicativa entre els actors socials que donava lloc a l'opinió pública. Però el desenvolupament de les societats mediàtiques va resultar en una esfera pública colonitzada pels mitjans de comunicació de masses, que eren tant intermediaris que canalitzaven els missatges d'aquests actors com actors privilegiats de la conversa pública. L'article analitza l'evolució des de l'esfera pública mediàtica de la segona meitat del segle xx cap a l'actual esfera pública postmediàtica, caracteritzada per la fragmentació i multiplicitat de missatges, actors i públics, l'auge d'Internet i les xarxes socials, i la pèrdua de la capacitat d'intermediació i influència dels mitjans de comunicació social.

Paraules clau: esfera pública; espai públic; mitjans de comunicació de masses; efectes dels mitjans de comunicació; mediatització; intermediació.

ABSTRACT. *The Post-media Public Sphere*

The public sphere is a concept that has undergone significant changes in recent decades. In its traditional meaning, the public sphere was conceived as the exchange and communicative interaction between social actors that gives rise to public opinion. But the development of media societies gave rise to a public sphere colonized by the mass media, which were both intermediaries who channeled the messages of these actors and privileged actors in the public conversation. The article theoretically traces the evolution from the media public sphere of the second half of the 20th century to what we call the post-media public sphere, characterized by the fragmentation and multiplicity of messages, actors and audiences, the rise of the Internet and digital social networks, and the loss of the media's capacity for intermediation and influence.

Keywords: public sphere; public space; mass media; media effects; mediatization; intermediation.

SUMARI

Introducció
 Espai públic i esfera pública: el teatre i la representació
 La colonització mediàtica de l'esfera pública
 Digitalització i esfera pública
 Desordre informatiu i crisi del periodisme
 Conclusions
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Guillermo López-García. Universitat de València. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Departament: Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, despatx 18. Av. Blasco Ibáñez, 36. 46010 València.

Citació suggerida / Suggested citation: López-García, G. i Ordaz, L. V. (2024). L'esfera pública postmediàtica. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 98-114. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.7>

INTRODUCCIÓ

Les dificultats per a definir amb precisió el concepte d'*opinió pública* són una constant en els estudis de comunicació social i política des del naixement a començament del segle xx d'aquesta disciplina que anomenem «ciència de la comunicació». L'opinió pública és un procés de gran complexitat, sotmés a canvis continus, en constant evolució, i del qual participen actors tan diversos (actors polítics, mitjans de comunicació, ciutadania, etc.) que resulta extremadament complicat delimitar-ne el camp d'acció i trobar una definició operativa del seu abast i propòsit (Crespi, 2000). Resulta, per tant, complex definir el concepte d'*opinió pública* amb exactitud; hi ha una

multiplicitat de visions i nocions sobre aquest tema.¹ De fet, hi ha nombroses definicions de l'opinió pública, algunes tan simples com «el que diuen les enquestes» —o «les xarxes socials» en la seua versió més recent—, en una confusió entre opinió pública i estat d'opinió.

1 L'objecte d'estudi de l'opinió pública ha sigut històricament abordat des d'àmbits d'investigació molt diversos (filosofia i teoria política, sociologia de la comunicació, comunicació política, etc.), atesa la rellevància interdisciplinària del concepte. La seua revisió desborda el propòsit d'aquest treball, però remetem a diverses obres que analitzen amb detall les teories desenvolupades al llarg del segle xx sobre el concepte d'opinió pública: Muñoz Alonso et al. (1992), Dader (1992), Montsó (1996) i Grossi (2007).

Però no s'ha de prendre la part pel tot i confondre l'opinió pública amb les institucions que la representen i canalitzen —mitjans de comunicació, partits polítics, instituts demoscòpics— (Sampedro, 2000), perquè aquestes només són cristallitzacions parcials d'un fenomen col·lectiu d'un abast més ampli, constitutiu de la modernitat i íntimament unit al desenvolupament de l'autonomia política i la democràcia. Per a Grossi, l'opinió pública pren la configuració actual al llarg del segle xx, gràcies a l'enorme centralitat que adquireixen els mitjans de masses en l'esfera pública, de manera que constitueix «una entitat política immaterial que concerneix tota col·lectivitat, que s'alimenta majoritàriament amb la “publicitat mediada”, un espai públic difós i construït, sobretot, pels mitjans de comunicació de masses» (Grossi, 2007: 2).

Precisament per la seua complexitat, ens interessa detenir-nos en les pàgines següents en la definició, naturalesa i, en particular, l'evolució d'un concepte ben interrelacionat amb el d'opinió pública: l'*esfera pública*, i la seua vigència en el context de la digitalització i els «desordres comunicatius» actuals. El nostre propòsit és contribuir a fer aflorar les línies de força que vehiculen el funcionament de l'opinió pública tot observant les característiques i els canvis estructurals de l'esfera pública en què aquesta opinió pública es genera. Per a això, farem un recorregut teòric inicial per algunes de les teoritzacions més cèlebres sobre el concepte d'*esfera pública*, i tot seguit abordarem les transformacions que n'han remodelat l'estructura i el funcionament en el context d'Internet, els desordres informatius i les xarxes socials.

ESPAI PÚBLIC I ESFERA PÚBLICA: EL TEATRE I LA REPRESENTACIÓ

Espai públic i *esfera pública* són dos conceptes que apareixen lligats amb l'opinió pública, amb el propòsit, precisament, d'esclarir-ne el funcionament i l'abast. L'espai públic és el lloc on es desenvolupa l'opinió pública. Com el seu nom indica, l'espai públic és, en efecte, un espai. Un espai sotmés a

l'escrutini públic, accessible per al públic. Això fa que abaste tant llocs físics (una plaça, un parc, una aula) com virtuals o mediats tecnològicament: qualsevol intercanvi comunicatiu que es produïska mitjançant un dispositiu de comunicació accessible al públic pot formar part de l'espai públic. Per aquest motiu, els periòdics, les emissores de ràdio i televisió, les xarxes socials d'accés públic, formen part —potencialment— de l'espai públic.

Ara bé, aquest lloc, l'espai públic, és només una de les ubicacions potencials de l'opinió pública. Perquè aquesta siga efectiva, els actors socials que participen en el procés de l'opinió pública han d'adoptar-hi un paper relativament actiu, i el públic —els espectadors— hi han de participar almenys d'una manera passiva, amb la seua presència. Ací sorgeix l'afortunada definició de l'esfera pública, que podríem definir com una representació: la dels actors del procés de l'opinió pública davant els espectadors (Price, 1994). De fet, podríem considerar conjuntament tots dos conceptes d'aquesta manera: l'espai públic, com un teatre en què poden tenir lloc, o no, representacions de tota mena; l'esfera pública, com la representació en si, amb els seus actors —adoptant rols determinats— i els seus espectadors.

Hannah Arendt i Jürgen Habermas poden considerar-se els dos autors més rellevants a l'hora d'establir els termes de partida de la conceptualització de l'esfera pública. Des d'òptiques diverses, però amb conclusions molt semblants. Per a Arendt [1958] (1993), l'esfera pública és un concepte indissociable de l'organització social, que sorgeix en el món antic com a oposició a l'esfera privada. Aquesta esfera privada ve determinada, al seu torn, per la necessitat que l'individu o la seua unitat familiar aconseguisquen satisfer les seues necessitats elementals i puguin agrupar-se entorn d'una propietat que definisca les fites del seu espai privat, nítidament diferenciat del públic. Com a privat es definiria allò que cal mantenir ocult; altrament, com a públic, tot allò que cal exhibir, com fora el cas d'un debat públic, una assemblea ciutadana, una representació artística destinada al públic, etcètera.

La participació en l'esfera pública està restringida a aquells individus que, efectivament, han aconseguit satisfer les seues necessitats essencials i, per tant, són lliures per a actuar en societat. L'esfera pública es nodreix, així, d'un ordre restrictiu d'individus (els «caps de família» o líders de la unitat familiar, sempre homes, amb propietats suficients per a assegurar-ne el manteniment); però aquests individus són lliures i també iguals entre si, amb independència de la riquesa o el poder derivats de l'espai privat, perquè la condició de ciutadans, de partícips en l'esfera pública, és igualitària una vegada que s'aconsegueix el dret de formar-ne part.

En conseqüència, l'esfera pública en el món antic estava composta per parells, lliures i iguals. Arendt la diferencia clarament de la contemporània, que la interpreta com un despotisme d'un o de molts, que són els que marquen tant les línies del debat com els seus resultats. La igualtat de drets entre els participants en l'esfera pública contemporània és només aparent, atés que aquests drets no poden exercir-se amb igualtat, perquè la situació social preexistent és molt distinta, i aquesta situació predetermina completament el grau de capacitat d'acció i d'autonomia, és a dir, de llibertat, de cada individu. El món modern està cada vegada més estratificat i les conseqüències de la desigualtat en diferents nivells repercuteixen sobre l'esfera pública: allò privat té conseqüències sobre allò públic.

A unes conclusions semblants arriba Jürgen Habermas [1962] (1997) en la seua obra *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, «La transformació estructural de l'esfera pública» (amb una peculiar traducció en espanyol, *Historia i crítica de la opinió pública*). Habermas hi defineix l'esfera pública com el producte de les transformacions de l'Europa renaixentista, que van atorgant als ciutadans cada vegada més espais d'autonomia i llibertat enfront del poder: autonomia en l'àmbit religiós, l'econòmic i el social, enfront de les forces dominants en

l'Edat Mitjana, que converteixen una classe social, la burgesia, en protagonista tant de la configuració de l'esfera pública com de les revolucions liberals que al llarg dels segles XVIII i XIX desbarataran l'Antic Règim.

Aquestes transformacions es produeixen, seguint Marx i Weber, en un triple eix: la substitució del model feudal per la manera de producció i intercanvi capitalistes; la concentració de les molt diverses unitats territorials i polítiques de l'Europa medieval en un nombre més reduït, i molt més poderós, d'estats-nació; i el desenvolupament d'exèrcits permanents molt més poderosos i eficaços que les lleves medievals, en condicions d'exercir un monopoli decisiu de la violència. A això cal afegir una transformació cultural sistèmica, caracteritzada per la creació i difusió de formes simbòliques a una escala sense parangó (Thompson, 1998).

L'esfera pública és, en aquest àmbit, el producte de l'intercanvi comunicatiu i el diàleg entre individus emancipats, lliures i iguals, que, a través de la discussió racional, cerquen adoptar decisions que són resultat d'un consens. L'esfera pública burgesa es desplega, almenys en un primer moment, en espais públics informals i d'un abast relativament menor: els cafés, els salons de te, els espais de trobada social i desenvolupament d'activitats culturals i artístiques. Com a espais de socialització transcendeixen l'àmbit d'allò que és privat i es converteixen en integrants d'una esfera pública que produeix discurs i acció (*lexis i praxi*, com va indicar Aristòtil i també recorda Arendt). Una esfera pública que funciona, en un primer moment, amb independència del poder, i després com a alternativa i fins i tot instància substitutiva del poder constituït.

LA COLONITZACIÓ MEDIÀTICA DE L'ESFERA PÚBLICA

Aquest model d'esfera pública formada per ciutadans lliures i iguals evoluciona progressivament cap a un sistema que requereix intermediació,

a mesura que augmenta la quantitat i diversitat dels ciutadans involucrats. L'extensió del sufragi i la implantació de la democràcia en complexos estats-nació potencia ràpidament la importància dels mitjans de comunicació —que també estan en la gènesi de l'esfera pública burgesa, com a portaveus i condensadors del debat públic— i la seua ràpida conversió en mitjans de comunicació de masses dirigits a milions de persones. Una plèiade d'intel·lectuals —entre els quals destaquen Tarde, Le Bon, Mannheim, Scheler i Ortega y Gasset— expressarà el seu temor per aquesta nova societat de masses, en la qual les elits han perdut el paper rector i on proliferen la crisi de valors, el caos moral i la mediocritat (Montsó, 1996).

Ací comença, tant segons Arendt com Habermas, la decadència de l'esfera pública, si més no concebuda com a espai de conversa i socialització entre ciutadans lliures i iguals. Segons Arendt, l'acció dels mitjans de comunicació té com a conseqüència que l'esfera pública absorbisca cada vegada més i més espais de l'esfera privada i social, i esdevinga més invasiva i ubíqua. Podem imitar la famosa frase de McLuhan [1964] (1996): la consideració dels mitjans com a «extensions de l'ésser humà», per a aplicar-la ara a una esfera pública cada vegada més omnipresent i que a més varia la seua naturalesa:

L'esfera pública, igual que el món en comú, ens ajunta i, no obstant això, impedeix que caiguem l'un sobre l'altre, per dir-ho així. El que fa tan difícil de suportar la societat de masses no és el nombre de persones, o almenys no de manera fonamental, sinó el fet que entre elles el món ha perdut el seu poder per a agrupar-les, relacionar-les i separar-les (Arendt, 1993: 73).

Segons Arendt, l'esfera pública perd el seu sentit en l'era de la societat de masses, «perquè una societat de masses no és sinó aquella classe de vida organitzada que s'estableix, de manera automàtica, entre els éssers humans que encara estan relacionats entre si, però han perdut el món que havia sigut comú a tots

ells» (Arendt, 1996: 99).² L'esfera pública basava el seu poder en la omnipresència i inevitabilitat: tots assisteixen a la mateixa realitat, sense importar-ne la posició social. En canvi, la societat de masses destrueix l'esfera pública tal com és definida inicialment per Arendt.

Habermas arriba a conclusions semblants: l'esfera pública burgesa, alhora estesa i simplificada per l'acció dels mitjans de comunicació, entra en un estat del que Habermas denomina «dissolució psicociològica», en què l'opinió pública ja no és el producte del debat d'individus lliures i racionals a la recerca d'un consens, sinó una interpretació mitjançada pels mitjans de comunicació de masses al servei dels interessos de la burgesia dominant com a intèrprets del poder. Els mitjans, que per a Habermas són instàncies ambivalents, perquè poden condensar i substituir l'opinió pública, en el context de la societat de masses compleixen fonamentalment aquesta funció última, en el qual l'acció instrumental, el discurs i els objectius del poder, envaeixen l'esfera pública i arraconen totalment el «món de la vida», l'espai de diàleg intersubjectiu no formalitzat que Habermas considera la via alternativa i complementària de l'acció instrumental per a configurar el debat públic: l'acció comunicativa (Habermas, 1999).

El segle xx és el segle de la comunicació de masses, però també és el segle en què es desenvolupen i

2 Arendt aborda una interessant distinció entre *societat* i *societat de masses* en relació amb la cultura amb ressons frankfurtians: «La diferència principal entre societat i societat de masses és potser que la societat volia la cultura, valorava i desvalorava els objectes culturals com a béns socials, usava i hi cercava per als seus propis fins egoistes, però no els "consumia" [...]. Contràriament, la societat de masses no vol cultura, sinó entreteniment, i la societat consumeix els objectes oferts per la indústria de l'entreteniment com consumeix qualsevol altre bé de consum. [...] Com se sol dir, serveixen per a passar el temps, i el temps lliure que es passa sense més no és temps d'oci, en sentit estricte —el temps en què estem lliures de totes les preocupacions i activitats pròpies del procés vital, i per consegüent lliures per al món i la seua cultura—, sinó més aviat temps de sobra, encara biològic en la seua naturalesa, després d'haver complert amb el treball i el descans» (Arendt, 1996: 2017).

consoliden les democràcies. Es tracta de societats complexes amb un procés de presa de decisions en teoria en mans de milions de ciutadans. Aquest procés, en la pràctica, està concentrat en les instàncies representatives, i específicament en les elits polítiques que ostenten la representació dels ciutadans i en els mitjans de comunicació, que constitueixen els mediadors indispensables entre representants i representats.

A més, l'eficàcia de la propaganda bèl·lica durant les guerres mundials i la seua utilització en mans dels totalitarismes cristal·litzaran en una visió totpoderosa dels mitjans de comunicació, i en una enorme preocupació pels seus efectes persuasius. La majoria de les teories de la comunicació de la primera meitat del segle xx cerquen, en conseqüència, respondre a la qüestió fonamental dels efectes dels mitjans de comunicació sobre el públic, i deixen en un lloc subaltern aquelles que se centren en les funcions que poden acomplir els mitjans i que n'expliquen el consum per part del públic (López-García et al., 2018), una cosa de la qual, tot i això, s'ocuparà amb escreix la sociologia funcionalista de la comunicació (Lazarsfeld i Merton, 1948) i corrents com els estudis culturals (Hall, 1973) o la teoria dels usos i gratificacions en la segona meitat del segle xx.

Els mitjans de comunicació de masses, amb audiències immenses i poca o nul·la capacitat d'interacció amb l'emissor, amb un reduït nombre de capçaleres o emissores que concentren l'atenció del públic, es converteixen, efectivament, tant en l'escenari per excel·lència com en els intèrprets privilegiats de l'opinió pública. Particularment rellevant és el poder de la televisió, que «es converteix en l'àrbitre d'accés a l'existència social i política» (Bourdieu, 1996: 28), pel seu enorme poder de visibilització i construcció simbòlica de la realitat, i la seua capacitat per a provocar o inhibir la mobilització social.

Els mitjans són tant espai públic com esfera pública. L'opinió pública queda sovint subsumida en l'opinió publicada, i el discurs públic elaborat des de la

classe política i els líders d'opinió és producte de la mediatització (López-García, 2017), és a dir, es produeix específicament per a satisfer els estàndards mediàtics i les categories de percepció del camp social específic del periodisme (Bourdieu, 1996).

Així doncs, l'esfera pública dibuixada pels mitjans de comunicació, com ja han deixat establert tant Arendt com Habermas, no planteja un vertader diàleg ni debat, sinó que els mitjans estableixen un flux de comunicació unidireccional, que emana des d'un centre opac (encarnat per les elits politicoeconòmiques i els mitjans) cap a la ciutadania, poc preparada i sovint poc interessada a dedicar la seua atenció i les seues energies a contrarestar, o almenys contrastar, l'acció dels mitjans (Zaller, 1992). En aquest context que domina bona part del segle xx, les esferes públiques perifèriques són d'índole marginal i a penes tenen capacitat per arribar al gran públic. L'opinió pública funciona de manera agregada, com a resultat dels missatges emanats des del poder i assimilats pel públic, sense gairebé possibilitats de plantejar una opinió pública discursiva alternativa (Sampedro, 2000).

DIGITALITZACIÓ I ESFERA PÚBLICA

Els mitjans de comunicació de masses han ocupat, per tant, un lloc essencial en les democràcies contemporànies. Hi han exercit com a agents d'intermediació entre els actors polítics i la ciutadania i han proporcionat l'escenari per excel·lència en el qual es desplegava el debat públic (Mazzoleni i Schulz, 1999; Castells, 2009; Ortega, 2011). De fet, els mitjans de comunicació encara constitueixen ara com ara un canal important de circulació dels fluxos de la comunicació política, perquè en aquests es discuteixen els assumptes d'interès general, es visibilitzen i construeixen les definicions persuasives dels problemes socials (Valera-Ordaz et al., 2017; Valera-Ordaz, 2019), s'avalua l'activitat de govern i, en definitiva, es desplega el procés de formació de l'opinió pública (Badillo i Marenghi, 1999; Grossi, 2007).

Aquesta indubtable centralitat dels mitjans en les democràcies del segle xx —que ha inspirat termes de diversa fortuna com ara «mediatització de la política» (Mazzoleni i Schulz, 1999), «política mediatitzada» (Ortega, 2011), «política mediàtica» (Castells, 2009), «democràcia d'audiència» (Manin, 1997) o «democràcia centrada en els mitjans» (Swanson, 1995)— experimenta, no obstant això, un punt d'inflexió —i de no retorn, podríem arribar a dir— amb l'emergència i posterior consolidació de les tecnologies digitals i el seu impacte en l'espai públic.

En els anys noranta, Internet obri només una xicoteta clivella en el monopoli simbòlic dels mitjans tradicionals —una fallada tímida que s'observa, entre altres, amb motiu de l'auge de la blogosfera (Davis, 2009; Farrell et al., 2008)—, però que, amb el canvi de segle, s'anirà eixamplant al ritme vertiginós de les innovacions tecnològiques i les transformacions en els hàbits de consum i acabarà erosionant l'hegemonia dels mitjans com a grans intèrprets de la realitat i mediadors del debat públic.

De fet, l'aparició d'Internet suscita un intens debat acadèmic que adopta la forma de cisma teòric. D'una banda, els ciberoptimistes depositen grans esperances en Internet per a revitalitzar l'espai públic i millorar el funcionament de la democràcia, perquè ofereix als ciutadans canals de comunicació directa amb les elits polítiques, fomenta l'autoorganització i redueix els costos de l'acció col·lectiva (Rheingold, 2002), i proporciona la infraestructura tecnològica per a la generalització de pràctiques deliberatives en línia i l'emergència de la «ciberdemocràcia» (Lévy, 2002), és a dir, una mena de renovat «món de la vida» *habermasià*, però que ara tindria com a escenari preferent els salons virtuals de conversa pública. Aquesta visió utòpica del potencial democratitzador d'Internet, batejada en el seu moment per alguns com «solucionisme tecnològic» (Morozov, 2013) i que avui dia sembla un relat de ciència-ficció, es va veure també afavorida per un ambient social de «desencantament democràtic» (Perrineau, 2003)

i «promeses incomplides» (Bobbio, 1984), és a dir, per la crisi de legitimitat de la democràcia representativa als països occidentals.

D'altra banda, els escèptics argüïen que les tecnologies digitals serien, en el millor dels casos, normalitzades pels contextos socials i polítics, i que simplement conduirien a «la política de sempre»³ (Davis, 2005; Margolis i Resnick, 2000). Però algunes veus més apocalíptiques van advertir sobre la balcanització de l'espai públic en nínxols ideològics —les cambres de ressò— (Sunstein, 2001), l'endogàmia comunicativa derivada de la filtració algorítmica de les nostres preferències —les bombolles filtre— (Pariser, 2011), i l'augment de la polarització política com a resultat de la supressió de les experiències socials compartides que abans proporcionaven els mitjans de masses (Sunstein, 2001; Precht, 2010).

Tots ells intuïen, fet i fet, els perills de l'esfera pública postmediàtica: aquella en què els fluxos de comunicació política ja no tenen com a escenari preferent els mitjans de comunicació, sinó aquell en què cal rastrejar-los en un conjunt fragmentari, múltiple, fluid i híbrid de formats i espais comunicatius.

L'esfera pública postmediàtica ens remet, per tant, a un ordre comunicatiu caracteritzat pel fenomen de la desintermediació (Masip et al., 2019), és a dir, a la progressiva desaparició dels mitjans periodístics tradicionals com a mediadors entre els actors polítics i els ciutadans; i a un context comunicatiu en el qual la informació viatja lliurement des de qualsevol emissor interessat fins al receptor, sense passar per cap mena de filtre o mediació periodística (Cook, 2018), especialment a través de les xarxes socials (Palau-Sampio i López-García, 2022). La desintermediació afecta, per tant, no sols la informació, sinó més decisivament la seua interpretació, perquè deixa la informació en

3 «Politics as usual» en l'original. La traducció és nostra.

una presó del marc d'interpretació del seu emissor interessat (Han, 2022).

Això ocorre sobretot com a conseqüència del creixement de les xarxes socials com a fonts informatives (Van Aelst et al., 2017), de la confiança que susciten en els sectors més joves del públic (Valera-Ordaz et al., 2022), de la customització personal de la cerca d'informació que permeten les tecnologies digitals (Valentino et al., 2009; Dylko et al., 2017) i de l'aprofitament interessat dels mitjans socials per part de diversos actors per a apel·lar directament a les audiències. Un exemple d'això darrer serien els actors polítics amb afany d'arribar a la ciutadania esquivant qualsevol mediació periodística.

DESORDRE INFORMATIU I CRISI DEL PERIODISME

No sorprén, per tant, que en aquest nou ordre comunicatiu emergisquen amb força els problemes epistèmics relacionats amb la propagació de mentides, notícies falses, desinformació, etcètera (Bimber i Gil de Zúñiga, 2020), i que el públic experimente cada vegada més dificultats per a discernir el que és veritat del que és fals. Aquesta particularitat dels entorns comunicatius actuals ha sigut conceptualitzada per diversos autors amb nocions com «ordre desinformatiu» (Bennett i Livingston, 2018), «esferes públiques disruptives» (Bennett i Pfetsch, 2018) i fins i tot «política de la postveritat» (Waisbord, 2018). Tots ells fan una crida d'atenció sobre el fet que, en l'esfera pública postmediàtica, el paper que tradicionalment exercia el periodisme com a mediador per antonomàsia i intèrpret de la realitat social s'ha vist soscavat, i l'aglutinant social que proporcionaven els mitjans de comunicació a manera d'experiències socials compartides s'ha clivellat.

Tal com defineix José Luis Dader, el periodisme no és més que:

el mètode d'informar sobre l'actualitat que [...], mitjançant una expressió assequible al denomi-

nador comú del públic, combina recopilació, verificació, síntesi i clarificació de la informació acreditada com a rellevant i certa, amb la màxima exactitud possible, per a servir desinteressadament els ciutadans en la seua necessitat d'un seguiment precís dels assumptes d'interès públic o potencialment capaços d'afectar les seues vides (Dader, 2012: 40).

És l'últim component de la definició, el de servir desinteressadament els ciutadans, el que ha connectat històricament el periodisme amb l'aspiració de qualsevol comunitat política d'autogovernar-se, i el que explica, al capdavant, el sorgiment i la consolidació del periodisme com a institució social de la modernitat.

Tot i això, en l'esfera pública postmediàtica, l'auge dels mitjans socials, la multiplicació dels fluxos i dels canals informatius i la desintermediació fan que els procediments específics del periodisme (recopilar, verificar, sintetitzar, aclarir) queden desacreditats. O, pitjor encara, que semblen a l'abast de qualsevol que tinga accés a les tecnologies digitals o inclús es consideren irrelevants, de manera que una part de la ciutadania té la intranquil·litzadora percepció d'estar informada malgrat no consumir continguts periodístics (Gil de Zúñiga i Cheng, 2021) i que disposa d'habilitats suficients per a construir-se una impressió precisa dels assumptes públics obviant el filtre de la interpretació periodística (Valera-Ordaz et al., 2022).

Així ho acredita el fenomen de «news finds me perception» (Gil de Zúñiga i Cheng, 2021), és a dir, l'apreciació derivada de l'ús de les xarxes socials que té lloc quan els individus senten que ja no han de cercar activament les notícies per a estar ben informats, perquè esperen rebre notícies rellevants confiant en la resta d'usuaris de les xarxes socials. La percepció que «les notícies em troben» condueix erròniament les persones a creure que no necessiten cercar informació sobre els assumptes públics i a considerar-se ben informades sense fer cap esforç (Gil de Zúñiga i Diehl, 2019; Lee, 2020).

En aquesta mateixa línia, alguns autors han cridat l'atenció sobre el «col·lapse del context en el consum de notícies» (Brandtzaeg et al., 2017) per a subratllar que les xarxes socials propicien un consum informatiu en el qual les notícies procedents de diferents mitjans —amb objectius molt diferents (persuasius, satírics, informatius, etc.)— es fonen en un flux informatiu únic, un fet que dificulta als usuaris la interpretació correcta d'allò que consumeixen per la via de l'equiparació.

Així doncs, en l'esfera pública postmediàtica, la crisi de confiança generalitzada en les institucions socials es tradueix en el fet que amb el periodisme competeixen múltiples fonts d'autoritat epistèmica i moral (Flew, 2019). A més a més, sembla haver desaparegut la convicció que només es pot contribuir a una discussió pública que cristal·litze en l'interés general i proporcione als ciutadans un coneixement suficient sobre els assumptes públics prenent els missatges emesos per qualsevol actor social o polític com a parcials i interessats, revelant les seues intencions i taxant, en definitiva, la seua relació amb la veritat.

Per si no n'hi ha prou, a tot això cal afegir les dificultats que ha representat la digitalització per a la supervivència comercial de les empreses periodístiques: aquestes s'han vist profundament afectades per la magnitud dels canvis tecnològics i les dificultats de trobar models de negoci sostenibles. Especialment, a més a més, en el cas de països com Espanya, on la premsa mai ha sigut un vertader negoci massiu, sinó més aviat un hàbit reservat a les elits (Hallin i Mancini, 2004). D'una banda, la digitalització ha reduït les barreres d'entrada i ha abaratit els costos de producció, uns fets que han permès l'accés de nous productors al mercat —un exemple clar d'això serien els diaris nadius digitals—. Però, d'una altra, això s'ha traduït en un augment significatiu de la competència per a captar l'audiència, i, en última instància, els anunciants (Casero-Ripollés, 2012). Tot això ha provocat que en l'última dècada la majoria de les empreses periodístiques hagen experimentat una

crisi del model de negoci, i que la premsa escrita, per exemple, haja hagut de reinventar-se a través de fórmules basades en la subscripció o innovacions en la comercialització publicitària que difuminen la tradicional separació entre informació periodística i publicitat —el *branded content*, la publicitat nativa, etc.— (Palau-Sampio, 2021).

Així mateix, des de la perspectiva del consumidor, l'ordre comunicatiu actual ofereix una enorme capacitat d'elecció, i això ha fet que s'encunyés el terme *high-choice media environment* (Prior, 2007) per a descriure com l'estructura d'oportunitats s'ha multiplicat gràcies a la digitalització.

Quins efectes té aquesta multiplicació per a l'esfera pública? Els treballs de Markus Prior (2005, 2007) en són particularment il·lustratius i mostren com en l'època dels mitjans de comunicació de masses l'existència d'una oferta mediàtica limitada afavoria una certa exposició de tots els ciutadans a les notícies d'interés públic, un fet que, al seu torn, n'incrementava el coneixement polític i en facilitava la implicació política. Amb l'expansió de les tecnologies de la comunicació —la televisió per cable primer, i Internet, després—, les audiències adquireixen més llibertat de consum (López-García, 2006), i això els permet triar dietes mediàtiques personalitzades i quasi úniques (Sunstein, 2001), un fet que planteja seriosos problemes per a la democràcia.

En primer lloc, perquè aquesta llibertat es manifesta per mitjà de la consolidació de dos grans patrons de consum: els consumidors d'informació i els d'entreteniment (Prior, 2007), de manera que s'ha produït un augment considerable dels «news avoiders» o 'esquivadors de notícies' (Blekesaune et al., 2012; Ksiazek et al., 2020), és a dir, persones que no consumeixen gairebé cap contingut informatiu, que es desconnecten dels assumptes públics i que només s'exposen a productes d'entreteniment. Estudis empírics sòlidament documentats mostren que l'augment de l'oferta mediàtica ha produït una fugida notable d'antics consumidors de continguts informatius cap

a opcions d'entreteniment. Per exemple, segons l'últim *Digital News Report* (Reuters Institute, 2022), el percentatge d'individus que no utilitza cap font de notícies —és a dir, que declara no seguir la informació sobre els assumptes públics a través de la televisió, la ràdio, els mitjans impresos, les xarxes socials, ni cap lloc web— ha crescut de manera significativa des del 3 % el 2013 fins al 15 % el 2022.

La transició cap a l'entorn mediàtic de gran capacitat d'elecció ha canviat a qui fa l'elecció. En el passat, l'estructura de l'entorn mediàtic prenia la decisió per l'espectador almenys ocasionalment; avui, els fans de l'entreteniment hi poden anar a la seua. Encara que és reconfortant saber que finalment poden veure el que sempre van voler veure, la recent obtinguda llibertat pot perjudicar-ne els propis interessos i el bé comú (Prior, 2007: 271).⁴

El fenomen dels esquivadors de notícies ens revela que l'esfera pública postmediàtica, amb la seua ampliada llibertat de consum, és ara menys pública i està més despolititzada, en tant que molts ciutadans esquiven voluntàriament els continguts informatius i només s'exposen a les indústries culturals per motius d'entreteniment.⁵

En segon lloc, perquè l'estructura d'oportunitats del mercat també permet als usuaris moltes més possibilitats efectives d'exercir-hi l'exposició selectiva.

4 «The transition to the high-choice media environment has changed who does the weighing. In the past, the structure of the media environment made the decision for the viewer at least on occasion; today, entertainment fans are on their own. Although it is comforting to know that they finally get to watch what they always wanted to watch, their newfound freedom may hurt both their own interests and the collective good» (Prior, 2007: 271). La traducció és nostra.

5 Una reflexió teòrica més crítica i de major abast sobre aquest fenomen pot trobar-se en *Realisme capitalista: no hi ha alternativa?* de Mark Fisher (2016), en la qual es planteja que el neoliberalisme i neoconservadorisme «van minar l'esfera pública i la democràcia, en produir un ciutadà que cerca solucions per als seus problemes en les mercaderies i no en els processos polítics» (Fisher, 2016: 97), la qual cosa es tradueix en una política neutralitzada, una democràcia sense sobirania i un ordre econòmic, també polític, fora de qualsevol aspiració de transformació.

És a dir, qui sí que s'exposa a continguts informatius, ara pot fer-ho més vegades en funció de les preferències ideològiques i les afinitats partidistes (Stroud, 2008, 2010), gràcies al fet que els entorns d'informació estan molt més fragmentats i políticament segmentats que abans (Esser et al., 2012; Steppat et al., 2022). Evitar tots aquells missatges que resulten políticament incòmodes o discordants no va ser mai tan fàcil per al consumidor.

Aquest és el resultat del fet que els mitjans de comunicació hagen incorporat incentius per atraure i fidelitzar nínxols ideològics específics d'audiència en un context de més competència (Mullainathan i Shleifer, 2005). De fet, fins i tot els sistemes mediàtics liberals, en general caracteritzats per uns mitjans de comunicació políticament centristes que apel·laven a les grans audiències, estan evolucionant cap a fórmules més acostades al pluralisme polaritzat i experimenten una creixent segmentació política dels seus mercats i un abast del consum d'informació superior políticament orientat (Stroud, 2010; Bennett i Iyengar, 2008; Hallin i Mancini, 2017). Aquesta facilitat per a exercir l'exposició selectiva en clau política també introdueix problemes en l'esfera pública i en el funcionament de la democràcia, perquè l'exposició selectiva als mitjans condueix a la polarització de les actituds polítiques (Stroud, 2010), i també a la polarització afectiva (Levendusky, 2013), és a dir, al desenvolupament de sentiments de rebuig i hostilitat cap a aquells que es consideren que formen part d'altres comunitats polítiques o tribus morals.

La necessària exposició a la diversitat ideològica que requereix la democràcia per promoure l'empatia social i la tolerància política (Huckfeldt et al., 2004) queden en dubte en l'esfera pública postmediàtica, en la qual hi ha no sols grans oportunitats d'esquivar la producció d'*Öffentlichkeit* en el sentit *habermasià* (Habermas, 1962) —la tasca històrica dels mitjans de comunicació d'informar i suscitar un debat sobre tot allò que afecta la *res publica*—, sinó també de consumir únicament missatges que reforcen les actituds polítiques preexistents. En el

seu lloc, l'esfera pública postmediàtica ha fet més planer el camí de la vella «disfunció narcotitzant» dels mitjans de comunicació (Lazarsfeld i Merton, 1948), aquella que mitjançant l'entreteniment afavoreix la insensibilització (o fins i tot la despolitització) del públic massiu.

CONCLUSIONS

La pèrdua de poder i capacitat representativa que estan experimentant els mitjans de comunicació en l'esfera pública, la seua multiplicació i disgregació en formats múltiples i models mediàtics d'audiències cada vegada més xicotetes i homogènies, tenen com a conseqüència que l'esfera pública postmediàtica no sols es caracteritze per la pèrdua de la posició central dels mitjans en aquesta; sinó que també se sotmeta a un procés de fragmentació i progressiva disgregació (Palau-Sampio i López-García, 2022). És a dir, l'esfera pública també tendeix a multiplicar-se i a dividir-se en esferes cada vegada més xicotetes i específiques, que s'adrecen a espais i públics també delimitats, i per tant perden el seu caràcter públic (Schlesinger, 2020).

No ens hem d'estranyar, per tant, que ara com ara vivim un moment d'una certa nostàlgia, per part tant d'alguns actors polítics i socials com de la comunitat investigadora, a causa de l'escenari preexistent. En efecte, els tan injuriats mitjans de comunicació de masses, que eren vistos com a assassins de la rica multiplicitat de veus i opinions de l'esfera pública, ara, en l'escenari postmediàtic, tornen a reivindicar-se com les úniques instàncies que atorguen una mirada comuna, una instància de representació col·lectiva, capaç d'integrar els diversos grups socials en una esfera pública comuna (i mediàtica, per descomptat) (Precht, 2010).

S'arreglen així moltes de les observacions que fa trenta anys Dominique Wolton (1992) va establir sobre el gran públic televisiu, que compartia una programació, uns continguts, i amb això una

experiència cultural i una visió del món comuns. Un escenari que queda totalment superat una vegada que comencen a generalitzar-se les tecnologies digitals (com va denunciar també en el seu moment Wolton, 2000) i la multiplicació i diversificació de fonts, mitjans i dispositius tecnologicomediàtics que comporten: és a dir, l'escenari delineat per l'esfera pública postmediàtica en la qual vivim avui.

Una esfera pública en la qual continua havent-hi porositat i transferència de missatges —diàleg, al capdavant— entre diferents col·lectius, ideologies i generacions, contràriament al que l'esmentada visió apocalíptica «neomediàtica» defensa (Han, 2022); però on aquest diàleg, aquests espais de comunicació, parteixen de lògiques cada vegada més diferenciades i les vies de comunicació de les quals en l'esfera pública (o entre les esferes públiques) són cada vegada menys dependents dels mitjans de comunicació social, i més de formes de comunicació interpersonal (quasi sempre tecnològicament mediades) més difícils d'observar i de discernir. Es tracta d'un escenari que no és ni l'esfera pública premediàtica ni la mediàtica. És una altra cosa diferent. I encara que els mitjans de comunicació continuen tenint-hi un paper fonamental, el que és clar és que la seua pèrdua de centralitat i la seua convivència amb una plèiade d'escenaris i situacions que obeeixen lògiques discursives diverses delineen un model d'esfera pública que és ja postmediàtica.

En aquest escenari, els mitjans periodístics poden aspirar, com hem indicat, a cohesionar al seu voltant un discurs públic que reflectisca les inquietuds i els punts de vista d'una porció significativa, potser fins i tot majoritària, de la societat. Però perquè això ocorregui han de començar per recuperar la credibilitat i capacitat d'interlocució amb el públic, que no sols hi han declinat per efecte de la digitalització o las bretxes tecnològiques i generacionals, sinó per la inacció (o acció perversa) dels mitjans mateixos, la seua polarització i la instrumentalització per part d'altres col·lectius.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arendt, H. [1958] (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.
- Badillo, A., i Marengi, P. (2001). De la democracia mediática a la democracia electrónica. *Cuadernos de Información y Comunicación (CIC)*, 6, 39-61.
- Bennett, W. L., i Iyengar, S. (2008). A new era of minimal effects? The changing foundations of political communication. *Journal of Communication*, 58(4), 707-731. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.00410.x>
- Bennett, W. L., i Livingston, S. (2018). The disinformation order: disruptive communication and the decline of democratic institutions. *European Journal of Communication*, 33(2), 122-139. <https://doi.org/10.1177/0267323118760317>
- Bennett W. L., i Pfetsch, B. (2018). Rethinking political communication in a time of disrupted public spheres. *Journal of Communication*, 68(2), 243-253. <https://doi.org/10.1093/joc/jqx017>
- Bimber, B., i Gil de Zúñiga, H. (2022). The unedited public sphere. *New Media & Society*, 22(4), 700-715. <https://doi.org/10.1177/146144481989398>
- Blekesaune, A., Elvestad, E., i Aalberg, T. (2012). Tuning out the world of news and current affairs. An empirical study of Europe's disconnected citizens. *European Sociological Review*, 28, 110-126. <https://doi.org/10.1093/esr/jcq051>
- Bobbio, N. (1984). *The future of democracy*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Brandtzaeg, P. B., Chaparro Domínguez, M. A., i Følstad, A. (2017, octubre 18-21). Context Collapse in News. Article presentat en congrés. Recuperat de: <http://spir.aoir.org>.
- Casero, A. (2012). El periodismo político: algunas características definitorias. En A. Casero, (ed.), *Periodismo político en España: concepciones, tensiones y elecciones* (19-46). La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cooke, N. A. (2018). *Fake news and alternative facts: Information literacy in a post-truth era*. Chicago: ALA Editions.
- Crespi, I. (2000). *El proceso de opinión pública*. Barcelona: Ariel.
- Dader, J. L. (1992). *El periodista en el espacio público*. Barcelona: Bosch.
- Dader, J. L. (2012). Periodismo político y política del periodismo: Imaginando un futuro digno y sostenible. En S. Berrocal i E. Campos Domínguez (eds.), *La investigación en periodismo político en el entorno de los nuevos medios de comunicación* (35-58). Madrid: SEP.
- Davis, R. (2005). *Politics Online: Blogs, Chatrooms, and Discussion Groups in American Democracy*. Nova York: Routledge.
- Davis, R. (2009). *Typing Politics: The Role of Blogs in American Politics*. Nova York: Oxford University Press.
- Dylko, I., Dolgov, I., Hoffman, W., Eckhart, N., Molina, M., i Aaziz, O. (2018). Impact of customizability technology on political polarization. *Journal of Information Technology & Politics*, 15(1), 19-33. <http://doi.org/10.1080/19331681.2017.1354243>
- Esser, F., de Vreese, C. H., Strömback, J., Van Aelst, P., Aalberg, T., Stanyer, J., et al. (2012). Political information opportunities in Europe: A longitudinal and comparative study of thirteen television systems. *The International Journal of Press/Politics*, 17(3), 247-274. <https://doi.org/10.1177/1940161212442956>
- Farrell, H., Lawrence, E., i Sides, J. (2008). Self-Segregation or Deliberation? Blog Readership, Participation and Polarization in American Politics. Article presentat en conferència.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Flew, T. (2019). Digital communication, the crisis of trust, and the post-global. *Communication Research and Practice*, 5(1), 4-22. <https://doi.org/10.1080/22041451.2019.1561394>
- Gil de Zúñiga, H., i Cheng, Z. (2021). Origin and evolution of the News Finds Me perception: Review of theory and effects. *Profesional de la información*, 30(3), e300321. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.may.21>
- Gil de Zúñiga, H., i Diehl, T. (2019). News finds me perception and democracy: Effects on political knowledge, political interest, and voting. *New media & society*, 21(6), 1253-1271. <https://doi.org/10.1177/1461444818817548>
- Grossi, G. (2007). *La opinión pública. Teoría del campo demoscópico*. Madrid: CIS.
- Habermas, J. [1962] (1997). *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa* (2 vols.). Madrid: Taurus.

- Hall, S. (1973). Encoding and decoding in the television discourse. En S. During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 90-103.
- Hallin, D., i Mancini, P. (2004). *Sistemas mediáticos comparados: Tres modelos de relación entre los medios de comunicación y la política*. Barcelona: Hacer.
- Hallin, D., i Mancini, P. (2017). Ten Years After Comparing Media Systems: What Have We Learned? *Political Communication*, 34(2), 155-171. <https://doi.org/10.1080/10584609.2016.1233158>
- Han, B. (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Madrid: Taurus.
- Huckfeldt, R., Johnson, P. E., i Sprague, J. (2004). *Political disagreement: The survival of diverse opinions within communication networks*. Nova York: Cambridge University Press.
- Ksiazek, T. B., Malthouse, E. C., i Webster, J. G. (2010). News-seekers and avoiders: exploring patterns of total news consumption across media and the relationship to civic participation. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(4), 551-568. <https://doi.org/10.1080/08838151.2010.519808>
- Lazarsfeld, P. F., i Merton, R. K. (1948). Mass communication, popular taste and organized social action. En L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas* (95-118). Nova York: Harper and Brothers.
- Lee, S. (2020). Probing the mechanisms through which social media erodes political knowledge: the role of the news-finds-me perception. *Mass Communication & Society*, 23(6), 810-832. <https://doi.org/10.1080/15205436.2020.1821381>
- Levendusky, M. (2013). Partisan media exposure and attitudes towards the opposition. *Political Communication*, 30(4), 565-581. <https://doi.org/10.1080/10584609.2012.737435>
- Lévy, P. (2002). *Ciberdemocracia. Ensayo sobre filosofía política*. Barcelona: Editorial UOC.
- Levy, D., i Nielsen, R. K. (eds.) (2010). *The Changing Business of Journalism and its Implications for Democracy*. Londres: RIJS.
- López-García, G. (2006). Comunicación en red y mutaciones de la esfera pública. *Zer*, 20, 231-249. <https://doi.org/10.1387/zer.3762>
- López-García, G. (2017). La comunicación política y los discursos sobre el poder. *El Profesional de la Información*, 26(4), 573-578. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.jul.01>
- López-García, Gamir, J., i Valera L. (2018). *Comunicación política. Teorías y enfoques*. Madrid: Síntesis.
- Manin, B. (1997). *The Principles of Representative Government*. Nova York: Cambridge University Press.
- Margolis, M., i Resnick, D. (2000). *Politics as usual: The «cyberspace revolution»*. Thousand Oaks: Sage.
- Masip, P., Ruiz-Caballero, C., i Suau, J. (2019). Active audiences and social discussion on the digital public sphere. *Profesional de la información*, 28(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2019.mar.04>
- Mazzoleni, G., i Schulz, W. (1999). Mediatization of Politics: A Challenge for Democracy? *Political Communication*, 16, 247-261. <https://doi.org/10.1080/105846099198613>
- McLuhan, M. [1964] (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Monzón, C. (1996). *Opinión pública, comunicación y política. La formación del espacio público*. Madrid: Tecnos.
- Morozov, E. (2013). *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Nova York: Public Affairs.
- Mullainathan, S., i Shleifer, A. (2005). The market for news. *American Economic Review*, 95(4), 1031-1053. <https://www.jstor.org/stable/4132704>
- Muñoz Alonso, A., Rospir, J. I., Monzón, C., i Dader, J. L. (1992). *Opinión pública y comunicación política*. Madrid: Eudema.
- Ortega, F. (2011). *La política mediatizada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Palau-Sampio, D. (2021). Sponsored content in Spanish media: strategies, transparency, and ethical concerns. *Digital Journalism*, 9(7), 908-928. <https://doi.org/10.1080/21670811.2021.1966314>
- Palau-Sampio, D., i López-García, G. (2022). Communication and crisis in the public space: Dissolution and uncertainty. *Profesional de la Información*, 31(3). <https://doi.org/10.3145/epi.2022.may.16>
- Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the internet is hiding from you*. Londres: Penguin.
- Perrineau, P. (ed.) (2003). *Le désenchantement démocratique*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Precht, R. D (2010). *Die Kunst kein Egoist zu sein: Warum wir gerne gut sein wollen und was uns davon abhält*. Múnic: Goldmann Verlag.

- Price, V. (1994). *La opinión pública*. Barcelona: Paidós.
- Prior, M. (2005). News vs. Entertainment: How Increasing Media Choice Widens Gaps in Political Knowledge and Turnout. *American Journal of Political Science*, 49(3), 577-592. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5907.2005.00143.x>
- Prior, M. (2007). *Post-Broadcast Democracy: How Media Choice Increases Inequality in Political Involvement and Polarizes Elections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reuters Institute (2022). *Digital News Report 2022*. Cambridge University Press. Disponible en: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/es/digital-news-report/2022/dnr-resumen-ejecutivo>.
- Rheingold, H. (2002). *Multitudes inteligentes: la próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.
- Sampedro, V. (2000). *Opinión pública y democracia deliberativa. Medios, sondeos y urnas*. Madrid: Istmo.
- Schlesinger, P. (2020). After the post-public sphere. *Media, Culture & Society*, 42(7), 1545-1563. <https://doi.org/10.1177/0163443720948003>
- Steppat, D., Castro Herrero, L., i Esser, F. (2022). Selective exposure in different political information environments: How media fragmentation and polarization shape congruent news use. *European Journal of Communication*, 37(1), 82-102. <https://doi.org/10.1177/02673231211012141>
- Stroud, N. J. (2008). Media use and political predispositions: Revisiting the concept of selective exposure. *Political Behavior*, 30(3), 341-366. <https://www.jstor.org/stable/40213321>
- Stroud, N. J. (2010). Polarization and partisan selective exposure. *Journal of Communication*, 60(3), 556-576. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2010.01497.x>
- Sunstein, C. (2001). *República.com: Internet, democracia y libertad*. Barcelona: Paidós.
- Swanson, D. (1995). El campo de la comunicación política. La democracia centrada en los medios. En A. Muñoz Alonso, i J. I. Rospir (eds.), *Comunicación política*. Madrid: Universitat.
- Thompson, John B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Valentino, N. A., Banks, A. J., Hutchings, V. L., i Davis, A. K. (2009). Selective exposure in the Internet age: The interaction between anxiety and information utility. *Political Psychology*, 30(4), 591-613. <https://www.jstor.org/stable/25655419>
- Valera-Ordaz, L. (2019). Frame building and frame sponsorship in the 2011 Spanish election: the practices of polarised pluralism. *Contemporary Social Science*, 14(1), 114-131. <https://doi.org/10.1080/21582041.2017.1347703>
- Valera-Ordaz, L., Carratalá, A., i Palau Sempio, D. (2017). La batalla de los partidos por la definición de la realidad: Los marcos partidistas durante las elecciones generales de 2015. En G. López García i L. Valera-Ordaz (eds.), *Pantallas electorales: el discurso de partidos, medios y ciudadanos en la campaña de 2015* (59-78). Barcelona: Editorial UOC.
- Valera-Ordaz, L., Requena i Mora, M., Calvo, D., i López-García, G. (2022). Desenredando la desinformación: Nociones y discursos de la población española. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (72), 21-32. <https://doi.org/10.3916/C72-2022-02>
- Van Aelst, P., Strömbäck, J., Aalberg, T., Esser, F., De Vreese, C., Matthes, J., et al. (2017). Political communication in a high-choice media environment: a challenge for democracy? *Annals of the International Communication Association*, 41(1), 3-27. <https://doi.org/10.1080/23808985.2017.1288551>
- Waisbord, S. (2018). The elective affinity between post-truth communication and populist politics. *Communication Research and Practice*, 4(1), 17-34. <https://doi.org/10.1080/22041451.2018.1428928>
- Wolton, D. (1992). *Elogio del gran público: una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Wolton, D. (2000). *Internet: ¿y después?* Barcelona: Gedisa.
- Zaller, J. (1992). *The Nature and Origins of Mass Opinion*. Nova York: Cambridge University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Guillermo López-García

Doctor en Comunicació Audiovisual (2002) i catedràtic de Periodisme a la Universitat de València. Una gran part de la docència i la investigació les ha centrades en l'estudi de la comunicació política i la comunicació per Internet. És el coordinador del grup d'R+D Mediaflows des de 2014.

Lidia Valera-Ordaz

Doctora en Comunicació (2014) i professora titular de Periodisme a la Universitat de València, on imparteix Periodisme Polític i Estructura de la Comunicació. Les seues línies d'investigació s'inscriuen en l'àmbit de la comunicació política, la sociologia de la comunicació i l'esfera pública digital.



Crisi ambiental i construcció de nous vincles socials

José Enrique Antolín Iria

UNIVERSITAT DEL PAÍS BASC

joseenrique.antolin@ehu.eus

ORCID: 0000-0002-0028-0888

Rebut: 12/09/2022

Acceptat: 15/02/2023

Aquest article s'enquadra en el projecte que es titula, *Crisi i experimentalisme democràtic, innovació social, pràctiques emergents i nova institucionalitat*, dins de grup consolidat d'investigació de la Universitat del País Basc (GIU 20/047) i finançat pel Govern Basc per al període abril 2021-abril 2024.

RESUM

En la modernitat tardana està reconfigurant-se la manera de transmetre i comunicar la crisi climàtica. El concepte de risc, entès com una contingència, hi té una rellevància central per a entendre-la. No n'hi ha prou amb definir el risc científicament, també cal definir-lo socialment (el que és assumible o el que no); això genera un escenari d'incertesa en què els subjectes es veuen obligats a prendre decisions. En aquest context, les xarxes socials adquireixen una preeminència important a l'hora de comunicar i transmetre aquesta incertesa a través de les pàgines web, Internet, xats... Es configura un nou espai relacional: missatges breus, ús intensiu d'imatges emocionals, desancoratge (ruptura de l'espai i temps). D'altra banda, aquesta contingència, marca una relació nova entre ciència i política. La necessitat de reduir la incertesa social redefineix les relacions entre tots dos àmbits: la política necessita la ciència per a justificar-ne les decisions i la ciència cada vegada es veu més involucrada en les decisions polítiques. En un moment en què els processos d'individualització caracteritzen les societats avançades, cal reconstruir els vincles socials per a respondre a la crisi ecològica. Aquesta reconstrucció passa per generar nous llaços a partir de la identitat entre iguals, no des de l'acció col·lectiva. Aquesta nova situació ha donat origen a un nou comunitarisme. La tesi que es defensa ací és que assistim a un escenari en què s'està redissenyant l'espai relacional a l'hora de transmetre i comunicar la crisi climàtica, un fet que afecta la manera de construir els vincles socials en la modernitat tardana.

Paraules clau: científicació; desancoratge; comunitarisme; individualisme; subjectivitat, emocions.

ABSTRACT. *The environmental crisis and the construction of new social bonds*

Late modernity is reconfiguring the way the climate crisis is broadcast and communicated. The concept of «risk» as a contingency acquires central relevance in understanding it. There is risk because it is socially defined as such; scientific definitions are not enough. This produces a backdrop of uncertainty in which subjects are obliged to make decisions. In this context, social networks become particularly prominent when broadcasting and communicating that uncertainty by means of web pages, the internet, messaging services etc. A new relational space is formed: short messages, the intensive use of emotive images, untethering (space-time rupture) and so on. In addition, a new relationship is established between science and politics. The need to reduce that social uncertainty redefines the relationships between the two spheres: politics needs science to justify its decisions, and science is increasingly involved in political decisions. The concept of «risk» also conditions how social connections are redefined. At a time in which a process of individualisation can be observed, it is necessary to redefine community relationships in response to the ecological crisis. They are constructed on the basis of identity among equals, not collective action, giving rise to a new communitarianism. The thesis defended here is that we live in a landscape of redefining the relational space when broadcasting and communicating the climate crisis, affecting the way in which social connections are built in late modernity.

Keywords: scientification; untethering; communitarianism; individualism; subjectivity; emotion.

SUMARI

Introducció
 Què és un problema medioambiental?
 Les interrelacions entre ciència i política en el context de la crisi mediambiental
 La construcció de la problemàtica ambiental: la ruptura espaciotemporal a través de les xarxes socials
 Els nous vincles socials: l'individualisme i el neocomunitarisme com a nous eixos de l'actuació ambiental
 Conclusions
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: José Enrique Antolín Iria. Universidad del País Vasco. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa, Bizkaia.

Citació suggerida / Suggested citation: Antolín Iria, J. E. (2024). Crisi ambiental i construcció de nous vincles socials. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 115-129. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.8>

INTRODUCCIÓ

Autors contemporanis com U. Beck (1998), A. Giddens (1993), Z. Bauman (2003), o N. Luhmann (1992), han analitzat des d'àmbits diversos les característiques que adopta la *modernitat tardana* o *reflexiva*, als països avançats. S'entén per modernitat tardana o reflexiva aquella fase de la modernitat en què les institucions sobre les quals es va assentar (progrés, industrialisme, ciència...) són qüestionades i repensades. És una etapa que apareix com el resultat de l'evolució de la modernitat mateixa cap a un escenari caracteritzat per l'aparició de la *societat del risc* (Beck, 1998), i la redefinició dels vincles socials a partir d'un nou individualisme generat per la ruptura dels llaços comunitaris (Bauman, 2003).

Una de les particularitats d'aquesta modernitat reflexiva és l'aparició de la «societat del risc». U. Beck i N. Luhmann són els autors que han fet una aproximació més sistemàtica a la seua definició (Galindo, 2015: 141). Per a tots dos, el concepte de *risc* és una de les característiques que millor la defineixen. Si volem

entendre'l com un fenomen social, cal veure'l no sols com el resultat de l'acció humana, sinó també com una contingència i ambivalència (Alfle, 2017: 175), com la probabilitat que alguna cosa pugui passar, però necessàriament no ocorre; aquesta situació genera un escenari en el qual la inseguretat adquireix rellevància social. Una segona característica és que els riscos no coneixen una relació espaciotemporal ni social (Beck, 1998: 27): a diferència de les catàstrofes, aquests tenen uns graus de probabilitat més o menys elevats, un fet que genera diferents graus d'incertesa, que es manifesten globalment, però que repercuteixen localment (Beck, 2000: 15). Totes dues característiques condicionen la manera de veure i entendre la crisi ecològica.

El 1986, Beck publica una obra clau per a la qüestió que estem tractant, *La societat del risc*, la tesi central de la qual és que en la modernitat tardana o reflexiva, la producció social de la riquesa (progrés humà), va acompanyada de la producció social de riscos. Els conflictes socials ja no es relacionen tant

amb el tema de la distribució de la riquesa, sinó amb l'aparició dels riscos, especialment, els riscos de caràcter ecològic. Això no significa la desaparició de les classes socials, perquè el risc no queda adscrit a cap d'aquestes en particular (Alfie, 2017: 190). La idea central és que aquests riscos ambientals són el resultat de l'èxit de la racionalitat tecnoinstrumental i del seu esforç per controlar la naturalesa. El problema és que aquest escenari ha generat unes conseqüències no desitjades o no esperades. Des d'aquesta perspectiva, els resultats de la innovació científica han de ser vistos no sols des dels seus èxits, sinó també des dels seus resultats no previstos. Aquesta situació condicionarà la relació entre la ciència i la política. La ciència deixa de ser una font de certeses, o més específicament la tecnologia derivada de la ciència, atès que una gran part dels problemes vinculats a les catàstrofes ecològiques venen derivats pel desenvolupament de determinades tecnologies: nuclear (Txernòbil, Fukushima), química (Bhopal)... La paradoxa és que la mateixa tecnologia genera els problemes per a elaborar el diagnòstic sobre aquests i n'aporta les solucions. La qüestió que hi sorgeix és com es relacionen en aquest nou escenari la ciència i la política?

Beck aposta per un «realisme constructivista» a l'hora de definir el concepte de risc com una construcció social. Els riscos són al mateix temps «reals» i conformats per la percepció i la seua construcció social (Beck, 2000: 12). Els riscos són reals perquè en un moment determinat han sigut socialment definits així, no n'hi ha prou només amb definir-los com a reals en termes científics. En la mesura que el coneixement científic no sempre pot consensuar la resposta que s'ha de donar a determinats processos (especialment els ambientals), els subjectes són cridats a prendre decisions, assumint una determinada postura. La pregunta que hi sorgeix és: com selecciona una societat determinada el que és rellevant o no ho és per a definir-ho com un risc significatiu socialment?

Luhmann (1992) va assumir la tasca de delimitar conceptualment aquest fenomen de la societat del

risc. El punt de partida és que les teories sociològiques han fet de l'acció la seua unitat bàsica d'observació i anàlisi, mentre que Luhmann, en el context de la seua teoria sistèmica de la societat, concep la «comunicació», i no l'acció, com l'element fonamental del que és social. Per a ell, l'acció no és en sentit estricte un fenomen social (Galindo, 2015: 150). Quan u observa accions, és molt difícil saber on acaba allò que és pròpiament individual i on comença el que és específicament social. Per a Luhmann, l'àmbit social és definit com a fenomen quan dos individus hi estableixen algun tipus de relació. L'únic fenomen que compleix amb aquestes característiques estrictament relacionades és la «comunicació», i així es constitueix com la unitat bàsica social. La característica del fet de comunicar és que té valor en si mateixa, i redueix la complexitat de l'entorn (la contingència) mitjançant la consolidació d'estructures comunicatives.¹ Des d'aquesta perspectiva, la crisi ambiental derivada del risc seria vista no tant com un fet objectiu, sinó com un acte comunicatiu a través del qual som capaços de construir la crisi climàtica. Si s'assumeix aquest plantejament —el desenvolupament de les xarxes socials—, suposaria una nova manera de comunicar la realitat ambiental pel seu ampli desenvolupament en l'àmbit social i perquè aquestes apleguen una sèrie de característiques noves: la ruptura espai-temps (desancoratge), la construcció de la veritat (la fiabilitat i el procés de selecció de la informació per part dels subjectes) o la immediatesa del missatge i la manera de consumir-lo.

Tots dos plantejaments són complementaris, tal com ho indica Jorge Galindo: «La teoria de Luhmann atén més la reproducció social del sentit, sense preocupar-se massa per la seua validació social. Beck, per la seua banda, no es preocupa massa pels aspectes formals propis de la reproducció del sentit, sinó, justament, per les formes que aquest adquireix empíricament. Considere, doncs, que tot desenvolupament

¹ Luhmann va morir el 1998, abans del desenvolupament de les xarxes socials i l'expansió de la comunicació en els entorns digitals.

lupament ulterior sobre aquest tema ha de tenir en compte tots dos nivells d'anàlisi (reproducció de sentit i validació empírica del sentit)» (Galindo, 2015: 162).

Una tercera reflexió, vinculada a les característiques que presenta la modernitat tardana, és la que fa Bauman en la seua obra *La modernitat líquida* (2003). Ens planteja, entre altres aspectes, que una de les seues característiques és la dissolució dels llaços comunitaris per a donar pas a una individualitat ben marcada. En la modernitat, hi ha individus vinculats per la seua pertinença a un grup o a una comunitat; per contrast, la modernitat líquida es caracteritza pel declivi de les comunitats, cosa que implica deixar l'individu amb la tasca de crear la seua pròpia identitat amb els mitjans que té al seu abast. En aquest sentit, l'ideal d'emancipació sembla aconseguit, perquè u pot triar de manera autònoma la seua identitat. La qüestió que s'hi planteja és: com s'interrelacionen socialment els subjectes en aquest escenari individualitzat per a fer front a la crisi climàtica?

La tesi que es defensa en aquest article és que l'actual crisi climàtica representada en la modernitat tardana està generant noves maneres de reproduir-la socialment, mitjançant la creació d'un nou escenari relacional. Les conseqüències d'aquest procés (no són les úniques) poden reflectir-se en tres àmbits:

Primer, l'aparició d'un procés de científicació de la política. Cada vegada, la política apel·la més a la ciència per a legitimar decisions que d'una altra manera resultarien difícils de fonamentar des de l'àmbit polític (Ignazi, 2021). El problema és que el coneixement científic té la seua pròpia lògica de fonamentació, i no pot resoldre de manera categòrica les incerteses generades per la crisi climàtica.

Segon, amb el desenvolupament de les xarxes socials, s'estan generant noves maneres de transmetre i comunicar la crisi climàtica. S'assisteix a un procés de psicologització de les polítiques ambientals basades, entre altres característiques, en una explotació

intensiva de les emocions individuals (vinculades a l'emergència del *jo*) com a eix central de l'anàlisi social. En paral·lel, s'assisteix a una ruptura espaciotemporal a l'hora de percebre-la i representar-la, un fet que genera una sèrie de problemes cognoscitius.

Finalment, amb el desenvolupament de l'individualisme i la ruptura dels vincles socials apareixen noves formes d'associacionisme, com és el neocomunitarisme. És la resposta que es dona des de l'individualisme a la crisi climàtica.

Cadascun d'aquests temes donaria per ell mateix per a un o més articles per la complexitat i pels matisos als quals estan sotmesos. Conscient d'aquesta limitació, em propose fer una primera aproximació a la problemàtica descrita.

La metodologia seguida s'ha basat en una recopilació de la bibliografia existent, així com dels estudis i informes recentment publicats relacionats amb el tema plantejat (la crisi ambiental i la construcció dels nous vincles socials). A partir de la seua anàlisi i estudi, s'ha plantejat una proposta que permeta una primera aproximació al tema.

QUÈ ÉS UN PROBLEMA MEDIAMBIENTAL?

Actualment assistim no sols a una crisi ambiental, sinó també a una nova manera de redefinir-la, almenys en la modernitat tardana. Aquesta redefinició passa per noves maneres de construir els vincles socials² per part dels individus; la manera en què s'està prenent consciència de la crisi ambiental i com es transmet en termes comunicatius, té característiques pròpies que la diferencien d'escenaris anteriors.

2 Els vincles socials són entesos com una unitat mínima bàsica de configuració de la societat, a través de la qual els individus forgen les relacions i els comportaments. «Els elements centrals del vincle social són *la interacció social, els agregats socials, l'autoritat social, els rols socials, els estatus socials, les normes socials i l'entropia social*» (Nisbet, 1975: 47).

Quan s'aborda la crisi ambiental, aquesta es pot analitzar des d'una doble perspectiva: des de la tecnocientífica o des de la constructivista. La tecnocientífica es presenta com una construcció objectiva a través de la informació que ens aporta la comunitat científica (resultat de l'aplicació del mètode científic). És el cas, per exemple, de l'informe recent del Grup Intergovernamental d'Experts sobre el Canvi Climàtic (IPPC) (2021) en el qual es descriu l'impacte que tindrà el canvi climàtic en el futur (Ramos, 2021: 1). En el cas de la constructivista, cada grup social o cultural fa una definició del problema basant-se en la seua experiència, classe social, edat, gènere..., definint en cada context la rellevància o no del problema. La pregunta clau és: com seleccionen els grups socials la seua rellevància?, per què el defineixen com un problema enfront d'altres possibles?

La qüestió que es planteja és que les prediccions sobre els riscos ambientals poden ser ambigus: quins riscos són assumibles i quins no són assumibles socialment. En aquesta situació d'incertesa és on els grups socials defineixen el que hi és rellevant o no ho és, depenent de com perceben o construeixen socialment aquella situació.³

La selecció no passa necessàriament per determinar els temes significatius amb paràmetres de racionalitat objectiva de relació causa-efecte, i sovint hi podem trobar el que es denominen «dissonàncies cognoscitives» (Riechmann, 1998: 37-64). Giddens planteja l'aparent contradicció entre la urgència d'actuar en matèria climàtica i l'escassa voluntat de fer-ho, tant a nivell social com individual (Giddens, 2010). És el que es denomina la «paradoxa de Giddens»: les persones tendeixen a maximitzar-ne la utilitat present més que a llarg termini, encara que fer-ho supose

molts més perjudicis. Aquesta qüestió planteja el problema de la relació entre consciència i conducta. Puc tenir un o diversos cotxes en el nucli familiar i estar a favor de la lluita contra el canvi climàtic; puc estar a favor d'una reducció del consum, però mai no he deixat de consumir; puc estar a favor de disminuir la mobilitat i anar-me'n a viure a un adossat a la perifèria de la ciutat... Com més gran siga l'abstracció del problema plantejat, la capacitat de comprensió i d'actuació sobre aquest es redueix; com més llunyana estiga la problemàtica plantejada, menys ens compromet.

El problema és que el medi ambient és un sistema complex en el qual predomina la incertesa i no hi ha una única perspectiva d'anàlisi; els problemes plantejats sovint tenen més d'una resposta i moltes vegades no hi ha una resposta immediata. «Reconèixer els sistemes naturals reals com a complexos i dinàmics implica moure's cap a una ciència que té a la base la impredictibilitat, el control incomplet i una pluralitat de perspectives legítimes» (Funtowicz i Ravetz, 2000: 23). El mètode científic té els seus temps i les respostes estan subjectes a un protocol de validació. L'inconvenient que hi pot haver és que els temps socials (i les seues emergències) no són els mateixos que els temps científics o polítics. Per aquest motiu, els valors, que no passen necessàriament per la ciència, però sí per les decisions polítiques, exerceixen un paper determinant en el procés de presa de decisions en la gestió del medi ambient.

Un segon problema que s'hi planteja és l'epistemològic. Alguns autors han fet palesa la dificultat d'interrelacionar les dimensions socials i naturals, ja que parteixen de punts de vista diferents: en les ciències socials, l'objecte d'estudi és el comportament social, en el qual els subjectes s'enquadren en diversos sistemes socials (xarxes socials informals, la família, l'empresa...), mentre que les dimensions naturals es regeixen per lleis naturals. Aquest escenari fa que les relacions de causalitat entre totes dues dimensions siguin en molts casos difícils d'explicar (Bunge, 2000: 41).

3 En aquest sentit, Joffe afirma que, en comptes de ser perceptors passius o erronis de les idees dels experts i dels mitjans massius, les persones llegues formen representacions en línia amb les preocupacions que tenen, que són sovint conduïdes per emocions, com l'ansietat, la por i la incertesa, en comptes de ser el resultat d'un procés de manipulació freda d'informació, i que poden jugar rols claus en l'aprehensió del risc (Joffe, 2003: 62).

LES INTERRELACIONS ENTRE CIÈNCIA I POLÍTICA EN EL CONTEXT DE LA CRISI MEDIAMBIENTAL

En aquests moments hi ha una nova forma de relació entre la política i la ciència. D'una banda, ve derivada de la crisi de legitimació que pateix el discurs polític actualment (Castells, 2016). Per una altra, el paper predominant que ha adquirit la ciència en una època d'incertesa, passant de l'àmbit purament acadèmic a constituir-se com a eix del discurs polític. S'assisteix a un escenari en què la relació entre la política i la problemàtica mediambiental és cada vegada més interdependent, i això resulta en una «cientificació de la política». Amb la crisi ambiental, la relació entre la societat i el medi ambient canvia de manera substancial; el coneixement científic vinculat a les ciències biològiques i físiques, principalment, adquireix una rellevància important. El punt de partida és que les solucions dels problemes ambientals seran més encertades si estan basades en decisions científiques «objectives».⁴ En aquest context, els «comitès d'experts» es constitueixen com a avaluadors de la gravetat dels problemes ambientals, basant-se en un suposat coneixement especialitzat del tema i recorrent, per a la seua validació, a l'aplicació del mètode científic. Aquesta necessitat de recórrer als comitès d'experts, cada vegada es fa més imprescindible en les societats complexes, atesa la necessitat que aquests intermediaris ens seleccionen la informació i la facen comprensible a l'opinió pública. Es constitueixen per a resoldre les incerteses creades per la crisi ambiental, però el problema és que aquests «comitès d'experts» poden oferir respostes ambivalents. Un comitè pot promoure construir més centrals nuclears com a alternativa al canvi climàtic i plantejar aquesta energia com a verda (el cas francès), mentre que un altre grup pot dubtar de la seua viabilitat econòmica (alts costos) o ambiental (el problema de l'emmagatzematge dels residus). Aquests problemes podem trobar-los en altres àmbits: els transgènics, l'hidrogen, el 5G.

4 Quan afirmem «decisiones científiques objectives», es defineix des de la lectura cultural o política que es fa d'aquesta, no des de l'evolució de la ciència mateixa. És objectiva perquè definim socialment en un moment determinat el que és objectiu.

La pregunta que sorgeix és: en aquest context, com prenen les decisions els individus?, com seleccionen aquelles respostes que consideren més encertades per a la seua vida de cada dia?... A partir de la descripció del problema que fa la comunitat científica, guien les seues decisions basant-se en la seua pròpia *subjectivitat* principalment (la majoria de les persones no llegendes, no tenen coneixements suficients per a abordar-los i poder-los avaluar). Se selecciona aquella resposta o respostes que els permeta reduir la seua incertesa.⁵ En una interessant investigació sobre la incertesa i el canvi climàtic a Espanya (2018-20) duta a terme des d'una aproximació qualitativa, els autors conclouen que «...si bé és ferma la creença que, si hi hagués un saber seriós i fiable sobre la crisi climàtica, l'hauria de proporcionar la ciència o ser sancionat per aquesta, també es considera que aquesta mateixa ciència a vegades no existeix i d'altres no hi arriba, potser perquè no es comunica amb la deguda claredat, potser perquè s'oculta. A la ignorància resultant s'afegeix la incertesa produïda per la manca d'acord entre els científics» (Ramos i Callejo, 2022: 9). Però el reconeixement de la subjectivitat no significa renunciar al coneixement, sinó que condueix a rebutjar la concepció que el coneixement és absolut. L'antic ideal científic que la ciència genera un coneixement científic segur i demostrable resulta qüestionable; ara per ara partim del fet que els enunciats en la ciència sempre són provisionals. «La ciència és una activitat social que considera el coneixement científic sobre la base del consens social que li dona suport» (Beltrán, 1999: 307).

En aquesta nova situació, els gestors polítics cada vegada recorren més a la ciència i a la tecnologia derivada d'aquesta per a fonamentar les seues polítiques mediambientals. És com si la política es redefinís en

5 J. Searle distingeix entre fenòmens dependents de l'observador i els que són independents de l'observador. El món social consisteix en fenòmens dependents de l'observador, per la qual cosa es pot parlar de la construcció de realitats socials. En contrast, les ciències naturals descriuen fenòmens independents de l'observador, que, en conseqüència, no es construeixen (Searle, 1997: 28).

un nou «positivisme»,⁶ la qual cosa ha portat cada vegada més a un ús inflacionari del coneixement científic per part dels polítics. Aquestes interrelacions defineixen el nou escenari mediambiental: la tecnologia recorre al coneixement científic per a proporcionar-nos evidències dels danys sobre el medi ambient, i ofereix respostes i solucions a aquests; no obstant això, s'accepta cada vegada més que el coneixement científic té febleses. Febleses internes, referides als mètodes propis de producció i validació del coneixement científic, tal com fa palés la teoria de la ciència (Bunge, 1972). La ciència va produir el suport tecnològic per a desenvolupar la bomba atòmica, per a validar la investigació militar, però les polítiques d'investigació estan condicionades pels qui les financen: la ciència no és neutra. El problema és que tota evidència científica és, per definició, refutable, de manera que la mateixa autoritat de la ciència puga posar-s'hi en qüestió. Això contribueix a traure a la llum la dificultat d'accedir a un fonament ferm sobre el coneixement necessari per a adoptar les mesures necessàries (les polítiques ambientals). «La fermesa i rigidesa de les hipòtesis científiques xoca amb la flexibilitat del que és opinable» (Vallespín, 2021: 43). La modernitat tardana fa de la ciència un dels eixos fonamentals de les polítiques ambientals, i el paper assignat a la «tecnologia verda» és una de les seues expressions més precises. Aquest paper caldria enquadrar-lo en el denominat «capitalisme verd», que ens planteja com, a través del lliure mercat i amb el desenvolupament d'una tecnologia eficient (en part provinent de la iniciativa privada) a més d'altres iniciatives (reciclatge, eficiència energètica...), es pot superar la crisi ambiental. Es parteix del principi, que hi ha cert determinisme tecnològic en el qual es considera que no calen grans canvis polítics que impliquen elevades transformacions socials, per a poder maximitzar la utilitat social de la tecnologia. Tal com planteja Rendueles (2013), la tecnologia depassa els mecanismes tradicionals de l'organització de l'esfera pública.

⁶ És com si tot el coneixement es limités al mètode científic, a allò que és empíric i verificable.

En aquest context, els debats ambientals aparentment es «despolititzen». Un exemple d'aquesta nova situació, és el debat sobre el canvi climàtic i la necessitat d'abordar l'emergència climàtica. La definició mateixa d'emergència supedita els debats a solucions concretes que possibiliten donar respostes (reals o fictícies) a aquesta emergència, la *tecnologia* té una resposta més estructurada que l'àmbit polític. L'àmbit polític, entès com un espai en què els actors fan les seues propostes i s'articulen les polítiques ambientals, es redefineix. Preval el debat científico-tècnic en les polítiques econòmiques i ambientals (capitalisme verd) sobre el model de desenvolupament i s'exclouen dels debats aquells actors que no assumeixen un suposat consens per a abordar el tema: els anticapitalistes, els antisistema, antidesenvolupistes o anticonsumistes són marginats del debat perquè, encara que puguem pensar que tenen raó, no deixen de ser utòpics i poc realistes en aquest nou escenari: hi ha urgència per a solucionar-lo. Les contradiccions hi tornen a aflorar: si es volen produir cotxes elèctrics es necessitaran unes bateries que tinguin més capacitat, que alhora necessiten emprar «terres rares», que són, al seu torn, un bé escàs i amb una producció centrada a la Xina, un fet que significa més dependència. Es plantegen solucions per a l'energia com ara l'hidrogen, la producció del qual es caracteritza per ser una gran consumidora d'energia. Ernest García expressa molt bé aquesta idea: «Tota solució tecnològica desplaça els límits, no els anul·la. Quan introduïm desenvolupaments tecnològics que eliminen un obstacle al creixement o eviten un col·lapse del sistema, el sistema creix cap a un altre límit, el sobrepassa temporalment i es desploma» (García, 2021: 639). La paradoxa de Jevons resumeix bé aquest principi.⁷

⁷ La paradoxa de Jevons implica que la introducció de tecnològiques amb més eficiència energètica pot, fet i fet, augmentar el consum total d'energia. L'estudi del cas de les màquines de vapor en la indústria tèxtil —un augment de l'eficiència d'aquestes— suposava una reducció del cost en la producció, cosa que significava un augment superior de la producció (energia i cotó) i més creixement de la demanda.

En aquest nou escenari, com es comunica la crisi climàtica?, com els subjectes construeixen llaços comunitaris per a respondre-hi?

LA CONSTRUCCIÓ DE LA PROBLEMÀTICA AMBIENTAL: LA RUPTURA ESPACIOTEMPORAL A TRAVÉS DE LES XARXES SOCIALS

Els processos tradicionals d'acció col·lectiva es basen en un sistema de comunicació interpersonal en què interactuen els subjectes. Les interaccions personals comporten la necessitat de debatre, fonamentar les teues decisions i analitzar les conseqüències sota la mirada dels altres en un espai públic, en una assemblea... No obstant això, a través de les xarxes socials, les noves formes de vinculacions col·lectives no s'assenten sobre la proximitat física o el contacte directe: no hi ha corporeïtat. A través d'Internet es construeix una nova sociabilitat basada en la tecnologia, no hi cal una comunicació presencial, amb la qual cosa desapareixen les interrelacions físiques o de grup. Apareixen la «comunitat virtual» o les «multituds intel·ligents» (Rheingold, 2004), aquelles agrupacions capaces d'actuar conjuntament de manera eficaç sense conèixer-se. Aquestes comunitats generen entorns intensius de comunicació on poder participar, compartir, consumir, debatre, a través d'Internet (blogs, fòrums, webs...).

La qüestió que es planteja és: com es construeix la problemàtica ambiental en el context de les xarxes socials? La primera característica seria la *immediatesa dels missatges* i l'ús intensiu de les imatges (O'Neil et al., 2013). En general, l'ús de les imatges en les xarxes resulta especialment efectiu quan es despleguen mitjançant els denominats *ecoinfluencers*, com Greenpeace o persones destacades de l'activisme com Greta Thunberg, entre altres (San Cornelio et al., 2020). Són missatges breus, immediats i impactants, que apel·len fonamentalment a l'emotivitat: una pobra tortuga amb un anell de plàstic al cap, mars de plàstics enmig de l'oceà, una persona detinguda en una protesta envoltada de policies, etcètera. Les recents campanyes d'activistes climàtics, llançant pintura contra un quadre de Van Gogh, o enganxant-se al quadre de *Las majas* de Goya, o tirant farina al cotxe

customitzat d'Andy Warhol..., es podrien enquadrar en aquest plantejament. El problema és que sovint el missatge s'esgota en si mateix, cosa que requereix cada vegada una imatge més impactant per a continuar generant atenció. A principi dels anys noranta Ingrid Sischy (1991) acusava el fotògraf Sebastião Salgado d'anestesià la indignació de l'espectador per fer bell el sofriment de les persones: la preocupació per la composició de les seues fotografies feia que l'espectador es quedés passiu davant la tragèdia que estava observant, ja que la bellesa és una crida a l'admiració, no a l'acció. Persistia llavors la idea infantil que, davant la indignació enfront de desastres incontrolables (fam, desastres naturals...), l'acció benintencionada té com a resultat la suposada solució.

Susan Sontag, en la seua obra clàssica *Sobre la fotografia* (2014), denunciava el valor ambivalent de les imatges. D'una banda, dotem la realitat d'imatges, i, per una altra, el que s'hi fa és perdre precisament aquesta realitat, perquè aquella imatge que definim com a real, té més a veure amb la forma de seleccionar, delimitar i construir subjectivament aquesta imatge, que amb el que és. Una imatge no és la realitat, sinó una selecció d'aquesta sobre la base de criteris prèviament definits.

En segon lloc, aquestes noves maneres de comunicar no estan sotmeses a espais territorials, és el que Giddens denomina «desancoratge» (1994: 32). Planteja que, en l'època actual, hi ha un distanciament entre el succés, el temps i l'espai. Aquest desancoratge dels fenòmens socials es deu a la producció constant de coneixements de les persones i els grups socials, fonamentalment gràcies a les tecnologies electròniques.⁸ El desancoratge és la conseqüència de la separació de l'espai del lloc local i del foment de relacions comunicacionals entre els qui no són al mateix lloc, entre «absents». Sorgeix

8 Això esdevé per dos fenòmens que es desenvolupen simultàniament: els senyals simbòlics o mitjans d'intercanvi que poden ser transmesos dels uns als altres sense considerar les característiques dels individus o grups que els manegen, i els sistemes experts o sistemes de processos tecnològics o d'experiència professional capaços d'organitzar àrees de l'entorn material i social en el qual vivim; tot això molt allunyat dels contextos locals.

així l'«espai buit», la representació de l'espai sense referir-se a un espai local específic. La primera condició per al procés de desancoratge és tallar les connexions entre l'activitat social global i el seu vincle amb les singularitats en els successos locals. És el que Vallespín denomina «espais desterritorialitzats» (2015). Això és interessant perquè, si construïsc la meua consciència ambiental mitjançant les xarxes socials, és possible que la distinció local-global es diluïca parcialment perquè no hi ha una continuïtat espaciotemporal. Si adquirisc la consciència ambiental mitjançant una pantalla d'un mòbil o d'un ordinador, el concepte de distància física no existeix, perquè el consum és instantani. Aquesta situació pot arribar a crear dissonàncies cognoscitives: tinc més consciència del problema generat per la desaparició de les balenes, que de l'impacte que genera l'autovia que estan fent enfront de casa meua.

Finalment, una de les característiques que té la producció de la informació en xarxa és que es consumeix de manera horitzontal i està subjecta a un *pluralisme inhereent*. En la mesura que, en alguns casos, les amenaces ambientals no poden ser determinades científicament de manera concloent, tenim un espai on els intercanvis d'informació i de dades poden ser contradictoris. Un exemple són els debats que es donen en el sector agroalimentari (el debat sobre el consum de carn, el vegetarianisme...) o el de la biotecnologia (transgènics). Si admetem la subjectivitat com a base del procés de selecció de la informació ambiental, assumirem que les nostres preocupacions per les qüestions ambientals sorgeixen de l'experiència bàsica d'inseguretat, derivada de la crisi ambiental entre altres causes, pel que consumim en la xarxa. Això no impedeix que en la xarxa puguem trobar informes i estudis de qualitat molt alta; no és incompatible.

ELS NOUS VINCLES SOCIALS: L'INDIVIDUALISME I EL NEOCOMUNITARISME COM A NOUS EIXOS DE L'ACTUACIÓ AMBIENTAL

Una de les claus de l'actual procés d'estructuració social és la rellevància que té l'elaboració i la gestió de les emocions. Aquest procés no sols organitza les

pràctiques socials (salut, educació...), sinó també les decisions polítiques. S'hi promouen, o es consumeixen, diverses maneres de «sentir». Hi ha emocions que ens inciten a actuar, unes altres ens porten a amagar-nos o a fugir de la realitat. Totes les emocions poden ser útils i contribuir al benestar de la persona que les experimenta: per a això, cal conèixer-les i aprendre a governar-les. És possible fer-ho perquè les emocions, igual que altres tantes expressions humanes, es construeixen socialment. Victoria Camps duu a terme un estudi de les emocions en què ens planteja que els afectes no són contraris a la racionalitat, sinó que, tot al contrari, només des d'aquests s'explica la motivació per a actuar racionalment (Camps, 2011). En l'època de les xarxes socials, les emocions tenen un paper important, són, en gran part, el resultat de les interaccions que mantenim mitjançant el mòbil o l'ordinador amb altres persones o de la manera com consumim imatges, notícies, whatsapps...⁹

La pregunta que sorgeix és: què són les emocions? En general, es podrien explicar les emocions com una experiència personal.¹⁰ Per exemple, la por que sentim davant una situació de perill en què pot estar en joc la nostra pròpia vida. A nivell cognitiu, és a dir, en el que afecta la nostra capacitat de comprensió, judici, memorització i raonament, la por pot fer-nos perdre la capacitat de controlar la conducta, i hi reaccionarem intentant decidir si tenim més possibilitats de sobreviure lluitant, fugint o quedant-nos paralitzats. A nivell subjectiu, experimentarem una sèrie de sensacions físiques, intenses, desagradables i descontrolades que, amb els canvis cognitius i alguns

9 En l'esquerra política, tradicionalment, el tema de les emocions no ha sigut un tema rellevant. Per al marxisme clàssic, les emocions no es corresponien amb una categoria d'anàlisi. La raó és que el marxisme es presentava com una ciència que analitzava l'evolució del capitalisme. El seu procés d'autodestrucció era irreversible i les emocions com la moral hi quedaven al marge, sotmeses únicament al compromís polític de canviar la realitat (Cohen, 2001: 137).

10 Lawler defineix les emocions com a estats avaluatius, ja siguin positius o negatius, relativament breus, que tenen elements fisiològics, neurològics i cognitius (Lawler, 1999: 21).

pensaments sobre el perill i les seues conseqüències, faran que tinguem una experiència de por única i inesborrable.¹¹

Hi ha una segona definició de les emocions quan aquestes no són derivades dels comportaments personals, sinó que *estan vinculades a l'acció col·lectiva*. Les emocions fan un paper important en l'opinió pública i en l'acció política (Jasper, 2011: 48-68): la indignació, la humiliació, la injustícia..., condicionen i donen vida als moviments de protesta en el reclutament dels seus membres, el manteniment de l'organització o en la lluita per assolir-ne els objectius. Emirbayer i Goldberg plantegen que l'acció col·lectiva ha d'estar vinculada a les emocions, però sota tres premisses: la raó i les emocions són convergents, les emocions són alguna cosa més que estats individuals de la ment, i les emocions col·lectives poden ser analitzades analíticament (Emirbayer i Goldberg, 2005).

Es pot afirmar que ara per ara les emocions tenen un paper fonamental en el debat polític: no es construeixen des de la lògica de l'acció col·lectiva sinó des del consum individual que es fa mitjançant les imatges i la informació transmeses a través de les xarxes socials o dels mitjans de comunicació. Apel·le a l'Estat o a les empreses com a causants dels problemes ambientals perquè els solucionen, perquè afecten tot el planeta, per exemple, el canvi climàtic. És un model que es construeix sobre les emocions personals, no les col·lectives. Si es viu la crisi ambiental com una experiència personal, l'acció col·lectiva deixa parcialment de ser un projecte polític estructurat per a canviar la realitat. No actue perquè vulga canviar radicalment el món, sinó perquè el món desapareix i jo m'hi

veig afectat, per tant cal actuar-hi. És un context despolititzat, no faré cap revolució radical, només demane que es gestione bé el que hi ha.

Norgaard (2011) ens mostra com el maneig emocional ens ajuda a evitar emocions incòmodes que poden conduir a la negació del problema per part de subjectes informats. Aquests subjectes confien en les seues institucions i estan afectats pels impactes locals del canvi climàtic, a més d'estar organitzats i ser sensibles als problemes ambientals. Aquest procés pot ser un element central per a la comprensió de la dimensió emocional de l'activisme climàtic, tant en els casos en què els activistes canalitzen les emocions incòmodes cap a altres emocions —com l'esperança o la ràbia—, com quan s'entén l'involucrament limitat d'uns certs participants que, tot i estar preocupats, no estan disposats a comprometre's.

Amb la puixança actual de la neurobiologia i de la psicologia, hi ha una certa tendència a psicologitzar l'anàlisi social. Eva Illouz afirma que el capitalisme ha anat desenvolupant un model psicològic de «comunicació» en què les emocions ixen de l'esfera privada i se situen en el centre de la sociabilitat sota la forma de model cultural (Illouz, 2007). El problema, tal com el planteja Lypovsky (2006), és que la modernitat tardana presenta una doble cara: d'una banda, es caracteritzava per la cerca de l'individualisme, i, d'una altra banda, els individus tenen la necessitat de cercar vincles comunitaris que donen sentit a la seua vida; aquest escenari els genera una tensió permanent.

D'acord amb l'anàlisi de Bellah (1989), en les societats modernes, els individus no solen integrar-se en comunitats —grups socials en què el vincle entre els membres remet a una història compartida o la pertinença a un propòsit comú de vida o a un grup per a canviar la societat— si no tendeixen a formar el que ell anomena «enclavaments d'estil de vida» (per ser vegà, per ser animalista, per ser naturista...), vinculats a la creació de noves identitats. Aquest procés es veu incrementat pels processos de digitalització mitjançant la creació de fòrums i de xats, on

11 Les emocions sentides pel subjecte mai no han de ser considerades com a simples respostes mecàniques o fisiològiques a les variacions produïdes en l'entorn. Tal com han palesat diverses teories, l'experiència emocional d'un subjecte dependrà de molts factors: de com valore conscientment i/o inconscientment els fets; de a què o a qui atribuisca la causa/responsabilitat dels fets; de les seues expectatives davant la situació; de la identitat social activa en cada moment, o de la identificació del subjecte amb altres persones, grups o col·lectius (Bericat, 2012).

ens relacionem entre iguals compartint les nostres experiències comunes. Es tracta d'associacions que tenen a veure amb l'àmbit de la vida privada, no tenen cap connexió amb el món laboral, amb els debats de la desigualtat social, es reuneixen persones que s'assemblen socialment, culturalment i econòmicament. Encara que pugui semblar contradictori, podem parlar en aquest context d'«associacions individualistes», perquè el que l'individu cerca en aquests grups és reunir-se amb altres persones que s'assemblen en alguna de les facetes esmentades. Ell argumenta que és possible potenciar aquests llenguatges de compromís des d'una òptica individualista. Si s'assumeix aquest plantejament, anem cap a un nou comunitarisme en el qual les associacions no es fan des d'objectius comuns, sinó des d'una associació entre iguals que defensen interessos comuns. Sovint, aquest plantejament s'enquadra en una reflexió sobre les «cures mútues» com a forma d'autosuport per a fer front als problemes plantejats. Però això no s'idea des de l'òptica del bé comú, sinó des de l'individualisme: l'única cosa que s'hi cerca és gestionar els meus escenaris d'inseguretat futurs vinculats a la crisi climàtica. Es poden legitimar els drets individuals, entre els quals s'inclou el dret a la cura.

En aquest nou escenari, apareixen noves maneres d'organitzar i entendre una part dels nous moviments ambientalistes. Les noves maneres de consumir informació ambiental i de mobilització, especialment a través de moviments com el Fridays for Future, Extinction Rebellion o Greta Thunberg (Amondarin et al., 2022), obrin noves línies d'actuació que no s'havien vist fins ara: persones adolescents fent vagues climàtiques, o protestes al carrer.¹² La forma com s'aborda la crisi climàtica canvia, com sosté l'economista ecològic Joan Martínez Alier; perquè hi haja un moviment, no hi cal una organització. És erroni cercar la presència del moviment global de justícia ambiental en els canviants noms de les

organitzacions més que en les accions locals, amb les seues formes diverses, i en les seues expressions culturals (Alier, 2020).

L'edat hi té un paper important, ja que són joves entre els setze i vint-i-cinc anys, que s'han socialitzat de manera diferent que les generacions anteriors. Des de l'escola o l'institut, han tingut informació sobre les qüestions ambientals gràcies a les agendes locals 21, programes d'educació ambiental, etcètera; mai hi han tingut tanta informació, però poques vegades se'ls va dir que havien d'actuar col·lectivament. La gran majoria dels programes d'educació ambiental no plantegen com actuar col·lectivament o com canviar políticament el model de desenvolupament (antiproductivisme, decreixement...), se centren en el fet de com actuar personalment per a canviar el planeta.¹³ El problema eres «tu» que no hi fas prou (reciclant,¹⁴ agafant el transport públic...), no se cerca canviar l'escenari social. Per a això s'empra un llenguatge abstracte: capitalisme (no n'hi ha poques classes de capitalisme), desenvolupament sostenible (no poques definicions), pobresa o «consum responsable».¹⁵ Aquest concepte és ben interessant per estar tan popularment estès avui dia en les polítiques ambientals, si bé la teoria del consum assegura que aquest és un dels elements de la vida quotidiana que amb més força crea identitats en les

12 Només durant l'any 2019, van organitzar dues vagues globals pel clima (15 de març i 24 de maig), i la Setmana Global pel Clima (20-27 de setembre), en les quals hi va haver unes mobilitzacions molt importants.

13 Potser una primera pista per a la solució d'aquesta paradoxa ens la proporciona l'augment destacable de joves que consideren que «la inventiva humana (ciència i tecnologia) assegurarà que no convertim la Terra en inhabitable». Mentre que, en l'*Informe del 2005* de la Fundació Santa Maria, només un 38 % dels joves concedia credibilitat a la solució tecnològica dels problemes mediambientals, en l'últim informe aquesta opció sembla haver convençut més de la meitat dels joves, el 52 % (2012) (González i Sánchez, 2012: 93).

14 Ernest García explica que l'austeritat vinculada a una reducció del consum enfront del concepte de reciclatge «es considera políticament impracticable, perquè se suposa que ni les empreses ni les poblacions l'acceptarien com una forma de desenvolupament. Així doncs, les línies que apareixen com més viables són les que se centren en un ús més eficient dels recursos» (García, 2004: 203).

15 Respecte a la rellevància del consum i els seus impactes, vegeu l'*Informe del Worldwatch Institute* (2004). Per primera vegada, en el capítol 1, es planteja el concepte de «consum responsable».

societats consumistes, en contraposició a la religió, la professió o la classe social; aquestes identitats *consumistes* tenen poc a veure amb una identitat col·lectiva alimentada per l'activitat comuna (consum), sinó amb identitats *micro*, construïdes pel joc de les diferències, tal com el descriu Jean Baudrillard: «L'objecte de consum distingeix [...] si bé no aïlla, diferencia, assigna col·lectivament els consumidors a un codi, sense suscitar per això (tot al contrari) solidaritat col·lectiva» (Baudrillard, 2009: 90-91).

Per què malgrat tota la informació de què disposa, la ciutadania no s'involucra de manera més activa en la qüestió del canvi climàtic? Tot i que l'esforç d'informació per part de les institucions ha sigut important, ha resultat ineficaç a l'hora de transmetre'l (Sloman i Fernbach, 2017: 184 i següents), la pregunta que sorgeix és: per què fins i tot tenint tanta informació, els subjectes no s'involucren o són més proactius respecte de la crisi climàtica? S'hi apunten dues raons (Callejo, 2022: 289-290): la primera, perquè no hi ha demanda d'acció social per a moure's enfront de la crisi climàtica, no hi ha demanda perquè no existeix una concepció del canvi climàtic com a generador de danys de desigualtat i injustícia; la segona, la manca d'un subjecte com a motor d'aquest canvi (Jasanoff, 2010), que s'explica com a conseqüència de posar l'accent en solucions tecnològiques que expulsen l'acció humana de la solució. La mateixa tecnologia, i els atributs socials que li donem, eviten que ens qüestionem els nostres propis comportaments.

La preocupació pel canvi climàtic en les societats desenvolupades resulta una preocupació incoherent (García, 2008) i secundària, situada per darrere d'altres en la vida quotidiana (Lorenzoni i Pidgeon, 2006). Aquest lloc secundari pot explicar en part la diversitat de les distribucions de les respostes a preguntes que aborden la preocupació sobre el canvi climàtic, depenent en bona mesura de la manera com es pregunta: si la pregunta és directa o el marc de referència són els «problemes globals» o «en el món», s'obtenen valors alts; però quan el problema del canvi climàtic es relaciona amb altres temes de l'agenda pública,

o s'interpel·la en general pels problemes que més preocupen (atur, habitatge, crisi energètica...), les referències al canvi climàtic s'esllangueixen (Ramos i Callejo, 2021: 3).

Aquesta ambivalència entre la importància que hi donen els estudis quantitius i les pràctiques quotidianes dels subjectes, fa que les representacions socials del medi ambient estiguen subjectes a una complexitat important. Al capdavant, les dissonàncies cognoscitives entre el que afirmem i la manera en què ens comportem formen part d'una de les característiques de la modernitat tardana, una realitat que genera importants problemes a l'hora d'abordar la crisi climàtica.

CONCLUSIONS

La presa de consciència de la crisi ecològica està generant noves maneres de comunicar-la i redefinir-la per part dels subjectes. El paper rellevant que s'està donant a la representació social de la «tecnologia verda» fa que aquesta siga més que un problema merament tecnològic.

D'una banda, ens reconstrueix allò que és polític. La inseguretat que genera la crisi climàtica crea un escenari d'incertesa en què l'emergència per a abordar-la buida de contingut qualsevol proposta política que no faça de la tecnologia el centre del seu projecte. El decreixement, creixement zero, el discurs antisistema..., queden marginats, entre altres raons, perquè no tenen la capacitat de respondre a l'emergència climàtica (són processos lents i complexos, encara que se'ls puga entendre). Atribuïm socialment a la tecnologia (en el context de la producció científica) un discurs més elaborat i estructurat que ens permet reduir la nostra contingència (real o fictícia), mentre que la cosa política està sotmesa a conflictes i consensos que requereixen processos més lents. Aquesta manera d'entendre la representació social de la «tecnologia» acaba redefinint la relació entre política i ciència, una realitat que ens condueix a una científicació de la política.

D'altra banda, la tecnologia hi té un paper emocional important alhora que ens produeix una ambivalència. Evita confrontar-nos amb nosaltres mateixos, ens permet evitar qüestionar-nos els nostres propis hàbits. La paradoxa és que la crisi climàtica no es constitueix com un eix central de la preocupació ciutadana (l'atur, l'habitatge..., hi adquireixen més rellevància); aquesta absència s'explica com a conseqüència de la insistència en les solucions tecnològiques que expulsa l'acció humana de la solució, especialment entre les persones no llegendes.

Una de les eines que més rellevància ha adquirit a l'hora de comunicar i representar socialment la crisi climàtica són les xarxes socials. Adquirir la consciència ambiental, a partir de la meua experiència personal viscuda en la xarxa (mòbil, pantalla d'ordinador...), condiona la manera d'interpretar-la. El «desancoratge» o espai buit, derivat de la ruptura spatiotemporal dels missatges, genera una desconexió entre l'activitat social i global i el seu vincle amb les singularitats dels successos dels espais locals.

La conseqüència d'aquest procés és que les diverses escales d'anàlisi espacials de la realitat (global, regional, nacional, local) s'hi dilueixen.

Finalment, en un context en què el desenvolupament de l'individualisme constitueix una de les característiques de les societats contemporànies, en què els llaços comunitaris s'han trencat o són febles, la resposta que donaran els individus a la crisi climàtica serà la construcció d'un nou comunitarisme. En aquest escenari, la construcció dels vincles socials es durà a terme a partir d'una relació entre iguals, és a dir, a partir de les interrelacions amb altres grups socials que tenen les mateixes característiques, econòmiques, socials i culturals. Les possibilitats que generen les xarxes socials a través de la creació de xats, fòrums de trobada, pàgines webs..., permeten que els subjectes s'interrelacionen i es comuniquen a partir de l'experiència individual (el meu jo) que tenen sobre la crisi climàtica. No ho fan amb l'objectiu de transformar la realitat, sinó des de l'experiència individual compartida: per ser vegà, animalista, senderista...

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alier, J. M. (2020). Una experiencia de cartografía colaborativa. El atlas de justicia ambiental. *Nueva Sociedad*, 286. Recuperat el 13 de febrer de 2023 de: <https://nuso.org/articulo/una-experiencia-de-cartografi-colaborativa/>
- Alfie, C. (2017). Riesgo ambiental: La aportación de Ulrich Beck. *Acta de Sociología* 73, maig-agost, 171-194. Recuperat el 17 de gener de 2023 de: <http://doi.org/10.1016/j.acso.2017.08.006>
- Amondarain, A., Barranquero, A., i Arrilucea, A. (2022). La construcción mediática de los movimientos juveniles frente al cambio climático. Fridays for Future y Extinction Rebellion en la prensa de referencia en España. *Estudio sobre el mensaje periodístico*, 497-509. Recuperat el 15 de gener de 2023 de: <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.80710>
- Baudrillard, J. (2009). *Sociedad de consumo. Sus mitos y estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2003). *La modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U. (1998). *La democracia y sus enemigos*. Barcelona: Paidós-Studio.
- Beck, U. (2000). Retorno a la teoría de la «Sociedad del riesgo». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 30, 9-20.
- Behall, R. N. (1989). *Hábitos del corazón*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beltrán, M. (1999). Sobre la confianza en una ciencia secularizada. En R. Ramos i F. García (coords.), *Globalización, riesgo, reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea*, 293-310. Madrid: CIS (Centro Investigaciones Científicas).
- Bericat, E. (2012): Emociones. *Sociopedia.isa*, 1-13. Recuperat el 9 de juny de 2022 de: <https://doi.org/10.1177/205684601361>

- Bunge, M. (1972). *La ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bunge, M. (2000). *La relación entre la sociología y la filosofía*. Buenos Aires: Edad Ensayo.
- Callejo, J. (2021). El discurso ausente: el caso del cambio climático. *Papers*, 106(2), 279-301. Recuperat el 23 de gener de 2023 de: <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2802>
- Camps, V. (2011). *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Castells, M. (2016). *De la crisis económica a la crisis política*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones.
- Cohen, G. A. (2001). *Si eres igualitario, ¿cómo eres tan rico?* Barcelona: Paidós.
- Emirbayer, M., i Goldberg, C. A. (2005). Pragmatism, Bourdieu, and Collective Emotions in Contentious Politics. *Theory and Society*, 34, 469-518.
- Funtowicz, O. S., i Ravetz, J. R. (2000). *La ciencia posnormal*. Barcelona: Icaria.
- Galindo J. (2015). El concepto de riesgo en las teorías de Ulrich Beck y Niklas Luhmann. *Acta Sociológica*, 67, 141-164. UNAM (Universidad Autónoma de México). Recuperat el 27 de desembre de 2023 de: <https://doi.org/10.1016/j.acso.2015.04.006>
- García, E. (2021). *Ecología e igualdad*. València: Tirant Humanidades.
- García, E. (2004). *Medio ambiente y sociedad. La civilización industrial y los límites del planeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- García, E. (2008). ¿Por qué andamos siempre a la greña con la naturaleza si nos pasamos la vida jurándole amor eterno? En J. Riechmann (coord.), *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*. Barcelona: Icaria
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Giddens, A. (2010). *La política del cambio climático*. Madrid: Alianza.
- Ignazi, I. (2021). *Partidos y democracia. El desigual camino a la legitimación de los partidos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- IPPC (2021). *Sexto Informe sobre el Cambio Climático*. Naciones Unidas.
- Isbet, R. (1975). *Introducción a la sociología. El vínculo social*. Barcelona: Vicens Universidad.
- Jasanoff, S. (2010). A new climate for society. *Theory, Culture & Society*, 27 (2-3). Recuperat el 23 de gener de 2023 de: <https://doi.org/10.1177/0263276409361497>
- Jasper, J. M. (2003). Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría y de investigación. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad*, 10(4), 46-66.
- Joffe, H. (2003). Risk: From perception to social representation. *British Journal of Social Psychology* 42, 55-73.
- Lawler, E. J. (1999). Bringing emotions into social Exchange theory. *Annual Review of Sociology*, 25, 217-244.
- Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lorenzoni, I., i Pidgeon, N. F. (2006). Public Views on Climate Change: European and USA Perspectives. *Climatic Change*, 77(1-2), 73-95.
- Luhmann, N. (1992). *Sociología del riesgo*. Guadalajara: UIA, UDEG.
- Norgaard, K. (2011). *Living in Denial. Climate Change, Emotions, and Everyday Life*. Cambridge: MIT Press.
- O'Neill, S. J., Boykoff, M., Niemeyer, S., i Day, S. A. (2013). On the use of imagery for climate change engagement. *Global Environmental Change*, 23(2), 413-421. Recuperat el 20 de gener de 2023 de: <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2012.11.006>
- Ramos, R. (2021). El futuro climático y el IPCC: una aproximación sociológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 176, 102-117.
- Ramos, R., i Callejo, J. (2022). La preocupación social por el cambio climático en España: una aproximación cualitativa. *Política y Sociedad*, 59(3), 741-761. Recuperat el 28 de desembre de 2022 de: <https://dx.doi.org/10.5209/poso.74131>
- Reichmann, J. (1994). Límites, inconsistencias y bloqueos: notas sobre algunas dimensiones psíquicas de la crisis ecológica. *Revista Mientras Tanto*, 56, 37-64.
- Rendueles, C. (2013). *Sociofobia*. Madrid: Capitán Swing.
- Rheingold, H. R. (2004). *Multitudes inteligentes: la próxima revolución industrial*. Barcelona: Gedisa.
- Robles, J. M. (2017). ¿Por qué la brecha digital es un problema social? *Revista Panorama Social*, 25, 9-16.
- Rodríguez, R., i Ureña, D. (2011). Diez razones para el uso de Twitter como herramienta para la comunicación política y electoral. *Comunicación y Pluralismo*, 10, 89-116. Recuperat el 20 de gener de 2023 de: <https://doi.org/10.36576/summa.30573>

- San Cornelio, G., Ardèvol, E., i Martorell, S. (2020). El estilo de vida como narrativa: análisis de las conexiones entre activismo y consumo en influencers medioambientales en Instagram [conferència]. *XII Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Madrid, Espanya.
- Searle, J. (1997). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Sloman, S., i Fernbach, P. (2017). *Knowledge Illusion*. Nova York: Penguin Books.
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Madrid: Bolsillo.
- Vallespín, F. (2021). *La sociedad de la intolerancia*. Barcelona: Galaxia de Gutenberg.
- Vallespín, F. (2015). Políticas y nuevas redes. *Revista Telos*, 100. Recuperat el 22 de juny de 2022 de: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero100/politica-y-nuevas-redes/>
- Worldwatch Institute (2004). *State of the World, The consumer society*. Nova York: W. Norton & Company.

NOTA BIOGRÀFICA

José Enrique Antolín Iria

Doctor en Sociologia per la Universitat del País Vasc (1995). Professor titular del Departament de Sociologia i Treball Social de la Facultat Ciències Socials i de la Comunicació (UPV/EHU). Les seues línies d'investigació més rellevants són: segregació residencial, moviments ambientalistes i ecologistes i urbanisme. Membre de l'equip d'investigació consolidat, *Civersity*, finançat per la UPV/EHU (GIU20/47).





CASTELLÓ-COGOLLOS, Rafael

Camins d'incertesa i frustració. Les classes mitjanes valencianes (2004-2018)

València, Institució Alfons el Magnànim,
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2022, 200 p.

Pau Pérez Ledo

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

pau.perez-ledo@uv.es

Em dispose a fer una ullada crítica i sempre parcial de l'obra *Camins d'incertesa i frustració. Les classes mitjanes valencianes (2004-2018)*.

El text del professor Castelló reflexiona sobre l'estructura de classes al País Valencià i posa el focus en els aspectes socioeconòmics de la societat valenciana. Així ho ha dut a terme, i amb això la seua producció ha guanyat una obra sociològica en majúscules, un bany de realitat necessari per contrastar el que està passant més enllà dels discursos polítics i ideològics que sobre la societat valenciana circulen.

L'edició ha estat a càrrec de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València, i és el vuité títol de la col·lecció «Descobrim», dirigida per A. Ariño, que divulga el treball de científics socials sobre l'àmbit valencià. Una col·lecció que pot ser una peça clau per a entendre l'evolució de les diferents

parcel·les de la societat i de l'economia valenciana que demanen una actualització constant.

Potser aquesta siga la primera d'una sèrie d'anàlisis que, a la manera del sociòleg americà R. K. Merton, el professor Castelló faça per a reconnectar l'anàlisi macroscòpic de la societat valenciana amb les diferents parts (política, llengua, demografia) que integren la societat i que ha estat investigant durant la seua ja dilatada carrera. Una teoria d'abast mitjà que siga capaç de trencar la distància que creen les grans teories macrosociològiques de les recopilacions empíriques atòriques, i altres excessos estadístics que manquen d'eines per a l'anàlisi i generen avorriment i desorientació. Tenim al davant un enfocament *mertonian* que barreja una mirada àmplia amb una operativització de conceptes curada i una profusió de dades que situen el lector en cadascun dels indicadors. Amb aquesta obra, torna a connectar

amb l'anàlisi de les classes socials al País Valencià i la seua evolució, que n'ha estat òrfena durant les darreres dècades.

L'obra comença amb una conceptualització de les classes socials i de les classes mitjanes, i passa des d'una anàlisi dels sociòlegs clàssics (Durkheim, Marx, Weber, Simmel, Bourdieu, Wright) que van enunciar teories de classe generalistes fins a un enfocament de classes mitjanes en l'àmbit del País Valencià. Per acostar-se al País Valencià recorda els treballs de Josep V. Marqués i de Damià Mollà, que palesaven als anys setanta del segle passat que el País Valencià ja vivia en una societat capitalista amb un esquema de classes. A més, com feien ells, també Castelló lliga la classe social i la identitat valenciana com dues variables clau per a entendre la societat valenciana. Indissolubles, vinculades i en un diàleg constant.

Pel que fa a les dades, l'obra mostra un treball ric de gràfics, taules i indicadors que són una mena d'acta sociològica dels enunciatos que l'autor va elaborant. Evolució, comparació, enquestes, dades, gràfics, fonts estadístiques i diverses dades secundàries que ens situen en el període que estudia l'obra, entre 2004-2018, i que serveix com un tast que s'utilitza en arqueologia per a veure què està passant en aquesta categoria sociològica que són les classes mitjanes del nostre país. El tall de les sèries de dades el 2018 dificulta una visió de les possibles modificacions que pot haver-hi introduït el canvi de govern que va haver a partir del 2015, així com les generades per la pandèmia de la COVID. Potser caldria ampliar el focus temporal i repetir les anàlisis amb un espai temporal que arribe fins a l'actualitat per a poder mesurar l'acció transformadora dels governs del Botànic que des de 2015 i fins a 2023 han ocupat les principals institucions valencianes. Hi queda pendent una actualització dels treballs, però obre la porta a nous estudis i anàlisis. Hi ha algunes similituds i connexions amb l'obra de Thomas Piketty (*El capital en el segle XXI*) quant al suport estadístic de les diferents aportacions teòriques.

Pel que fa a les conclusions de la seua mirada, sempre complexa, hi ofereix respostes clares i entenedores. Hi ha una lluita de classes i la van guanyant les classes altes, mentre les classes baixes i les classes mitjanes van distanciant-se de les primeres, endarrerint-se, encara que a velocitats diferents. En aquest sentit, l'obra complementa i amplifica la visió que A. Ariño i J. Romero ens van donar amb *La secesión de los ricos* (PUV, 2016), en què ens advertien que les classes altes havien xafat l'accelerador de la desigualtat social amb tot el que això comporta. L'anàlisi de Castelló bandeja de manera intencional l'anàlisi de la *underclass*, o de les classes baixes, tot i que assenyala que està guanyant pes i que no deixa de créixer durant el període estudiat, al temps que empitjora les seues condicions de vida.

L'afinitat electiva *weberiana* amb l'objecte d'estudi de Castelló no és casual. Ell ha vist com les classes baixes i mitjanes es debiliten amb les polítiques neoliberals, i ha vist com s'erosionava la classe mitjana que feia de barrera de la desigualtat i que, al capdavant, era la beneficiària directa de la redistribució de la renda i la que era capaç de cohesionar la societat.

La qüestió valenciana s'aborda en la mesura que estudia els efectes de l'infrafinançament de la Comunitat Valenciana i el seu impacte en l'afebliment de les capes mitjanes valencianes.

En les conclusions deixa palés que les classes mitjanes s'assemblen cada vegada més a les classes més baixes i que els tres nivells d'anàlisi que mostra van en el mateix sentit. El treball de Castelló certifica cap on va el canvi social i l'afebliment de les classes mitjanes valencianes. Una veu d'alerta i una crida a l'acció col·lectiva.

Rafael Castelló respecta i escolta els seus «mestres de pensament» i el seu treball és fusteria en origen, ja que l'objecte de la seua mirada és el poble valencià, però amb aquest llibre millora, amplifica i operativitza molts dels conceptes que aquests autors van establir a final del segle passat.

Estem davant una obra sociològica en majúscules, que certifica la tornada del professor Castelló a prendre el pols de la societat valenciana amb una mirada global.

Celebrem aquest llibre i l'animem a continuar posant la societat valenciana al davant de l'espill. Ens ajuda a millorar i ens permetrà prendre millors decisions.



LÁZARO LORENTE, Luis Miguel
La nueva Atenas del Mediterráneo.
El sueño de un novelista. Vicente Blasco Ibáñez,
cultura y educación populares en València
(1890-1931)

València, Institució Alfons el Magnànim,
 Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2021, 635

M. del Carmen Agulló Díaz

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

m.carmen.agullo@uv.es

Modernitzar València: aquest va ser l'objectiu de Vicente Blasco Ibáñez per a la seua ciutat. Modernitat vol dir pensament racional, secularització, avanços científics i tecnològics. I València, la «nova Atenes del Mediterrani», romania, a la primera del segle xx, adormida, endarrerida socialment i ideològicament, llastada pel conservadorisme i el clericalisme que predominaven en les seues classes dirigents. Calia europeïtzar-la, facilitar-ne l'accés al progrés del nou segle, i, en aquest paral·lelisme que estableix amb l'antiga Atenes, recupera i reviscola el concepte de ciutat-estat.

És dins d'aquesta preocupació per la seua ciutat, concebuda com un ens administratiu poderós i influent on cal emmarcar la creació del blasquisme, un moviment polític populista i, en essència, municipalista. Perquè Blasco Ibáñez, conscient de la impossibilitat d'aconseguir en aquelles circumstàncies històriques concretes un canvi de règim estatal, reconduïx el seu camp d'actuació i el dirigeix al municipal, de manera que la seua estratègia i la seua actuació política se

centren en la circumscripció electoral de la província de València, i, en concret, en la capital. Pensant en aquesta dissenya el seu projecte politicosocial de modernització de la urbs entés com l'impuls que propicia el canvi en la seua vida material —transformació urbanística—; la participació política i la millora de les condicions de vida de les classes populars, i, en especial, i, de manera prioritària, la modernització del pensament, que comporta una profunda transformació que cal dur a terme mitjançant l'educació i la cultura.

Però l'educació està sota l'influx de l'Església catòlica, del clericalisme, de «l'aranya negra». Per a fer-li front, Blasco Ibáñez redacta un programa d'actuació que es basa en tres ideals: progrés, laïcisme i ciència; i en tres propostes pràctiques per a la seua consecució: escoles laïques, Universitat Popular i Biblioteca Popular de la Casa del Poble. Encara hi afegirà una quarta proposta: la difusió entre les classes populars dels valors culturals de la modernització mitjançant el foment de la lectura, sobretot en els llibres publicats en les seues editorials.

Es tracta d'un programa que es caracteritza per l'anticlericalisme, i al darrere hi ha un personatge, Blasco Ibáñez, «una lliçó de llibertat», segons Joan Fuster. Polític, periodista, escriptor, editor, divulgador cultural, viatger, colonitzador, educador... Incòmode, silenciats i venerat, un autèntic homenot valencià «en excés complex», en paraules del professor Lázaro Lorente, autor d'aquest llibre en què el protagonista no és tant la persona com la seua immensa obra, de la qual n'ha seleccionat el paper com a propulsor de l'educació popular, que descriu i analitza amb profunditat al llarg de les més de sis-centes pàgines que ens ocupen.

Educació de les classes populars, però clarament subordinada als interessos del partit. Si en el programa blasquista l'ideal és modernitzar el pensament, la realitat marca un projecte educatiu en funció de les seues necessitats polítiques, que condicionen prioritats, objectius, metodologies i activitats. L'educació s'utilitza per a fer propaganda i difusió de les seues consignes. Per aquesta raó, ens explica amb detall l'autor del llibre com els successius ajuntaments republicans de la capital no duen a terme els projectes de millora de l'escola pública, malgrat els dèficits endèmics i greus de places escolars, d'edificis, de condicions de feina dels mestres... Que reiteradament denuncien i, fins i tot, formen part del seu programa electoral.

L'escola pública no és útil políticament i el compromís amb aquesta no serà mai el centre primordial de la seua actuació. I tot i l'èmfasi posat en els principis de laïcitat, obligatorietat i gratuïtat, la seua concepció partidista de l'educació com un instrument de lluita política afavorirà la creació i el manteniment, amb subvencions municipals, d'escoles laiques privades dependents dels casinos republicans, que ofereixen un servei d'instrucció i educació al poble al mateix temps que són un espai de formació republicana i de propaganda, on la pedagogia se subordina a la utilitat política

Una subordinació que té continuïtat en el marc de l'educació d'adults, tant en la modalitat formal d'aquestes escoles laiques que sostenen els casinos,

com en la no formal, a través de la creació de la Universitat Popular (1903). Una utilitat política que també s'aplica a les biblioteques, atès que s'hi exerceix un control de les lectures populars de manera que es puga influir en els lectors i aconseguir-ne l'assumpció dels valors i ideals desitjats.

Però, malgrat que el projecte de Blasco Ibáñez se centra a la ciutat de València i aquestes experiències pràctiques descrites es desenvolupen principalment, i de vegades de manera exclusiva, en aquest espai urbà, Luis Miguel Lázaro ens remet en tot moment a d'altres de semblants que esdevenen a la resta de l'Estat espanyol i de l'àmbit internacional. Tenim, doncs, un excel·lent estudi de l'educació primària i d'adults de la ciutat entre 1899-1936 emmarcat en un context teòric i espacial internacional. Experiències locals i globals, història local però no localista, que ens relata de manera detallada com el blasquisme va desplegar en la pràctica els principis de modernitat, i de relació entre educació i política, a través dels sis capítols en els quals l'autor divideix el llibre.

En el primer i tercer, sota els suggeridors i evocadors títols de «Los emisarios de Belcebú» i «Una escuela laica vale por todos los casinos», l'autor ens acosta amb el detall, precisió i abundant documentació a què ens té acostumats en les seues obres, a dues de les propostes pràctiques a què hem fet esment: les escoles laiques i els casinos.

L'escola laica hi és descrita com a alternativa social i pedagògica, raons per les quals el currículum d'aquesta s'adreça a aconseguir el desenvolupament integral de l'alumne, seguint les propostes de la ciència moderna, mitjançant una metodologia activa i la creació d'institucions complementàries com ara biblioteques, museus escolars, cantines i colònies.

Cal destacar l'excel·lent i acurada descripció de les escoles laiques de la capital i els pobles de la província que ens ofereix l'autor, en què amplia, completa i analitza les descripcions que ens havia ofert en obres anteriors. Ens fa entrar a les escoles i conèixer-ne les instal·lacions, els programes desenvolupats i, per

damunt de tot, una relació detallada dels mestres i les mestres que hi exerciren, amb noms i cognoms. Una llista que ens ajuda a reconstruir el llinatge de mestres valencians renovadors, tan desconegut i incomplet encara a hores d'ara.

Escoles laiques estretament unides als casinos republicans, que es converteixen en l'estructura clau per al desenvolupament i la vertebració de la sociabilitat a través de la qual el republicanisme valencià canalitza la seua actuació amb un triple objectiu que és polític, recreatiu i educatiu: escenaris de reunions i actes de propaganda polítics; espais d'oci i sociabilitat on es va construir un imaginari social de signe radical-progressista mitjançant jocs, vetllades i balls; llocs educatius gràcies a la constitució d'escoles laiques, el foment de la lectura i l'organització de conferències, lectures de premsa i debats.

En el segon capítol, «El sigilo de los Venerables Hermanos. Masonería, librepensamiento, republicanismo y educación», hi ha una referència explícita a un dels temes més recurrents quan es tracta el blasquisme: la seua relació amb la maçoneria. Blasco Ibáñez era un reconegut maçó. El pes real de la maçoneria en les escoles laiques i l'educació que s'hi impartia és, segons Lázaro Lorente, important però limitat, molt lluny de ser l'eina per a descristianitzar la societat occidental que li atribueix el catolicisme en la seua teoria d'una conspiració universal. La maçoneria hi dona suport, s'hi implica mitjançant els seus membres, majoritàriament mestres o directors dels centres educatius, però els seus problemes econòmics en limiten l'actuació.

Analitzades les propostes que tenen com a objectiu l'ensenyança primària, el quart capítol, «La educación de los adultos en el proyecto de educación popular del republicanismo valenciano» és el primer dels tres dedicats a la part més original de les propostes blasquistes: aquelles que tenen com a objectiu l'educació popular dels adults, substitutiva, que no complementària, de la primària. En aquesta s'accentua la vessant moralitzadora i de control social. Es tracta de construir «La Taverna de Bacus», i el desig

de popularitzar l'educació i la cultura entre els adults es canalitza mitjançant la Universitat Popular de València, inserta en un discurs reformista i regeneracionista, marcat per unes relacions interclassistes entre intel·lectuals i obrers amb la voluntat d'evitar els conflictes socials. En paraules d'Adolfo Posada, «són el mitjà més eficaç de rectificar o, si més no, d'atenuar la lluita de classes que avui sembla imperar al terreny econòmic».

Al cap i a la fi, el que s'intenta és moralitzar en les idees republicanes mitjançant la instrucció. Però, una vegada més, la instrucció es posa al servei del partit. En aquest cas, un objectiu encara més visible per l'existència de l'extensió universitària, de la qual Blasco Ibáñez n'explica el fracàs per la raó que les conferències s'imparteixen a les aules universitàries. La seua alternativa de socialització-democratització del saber universitari, de divulgació del coneixement entre les classes populars es durà a terme en un espai que els siga pròxim, perquè «ja que el poble no busca la universitat, la universitat ha de baixar del seu pedestal per a trobar el poble». La solució és que la Universitat Popular, amb la qual es vol facilitar aquesta confluència, s'ha de fer al Centre de Fusió Republicana, és a dir, en els locals del partit, un fet que farà que esdevinga un mitjà de propaganda partidista i de difusió dels seus pressupòsits reformistes.

Els dos últims capítols presenten sengles experiències força interessants —potser no han perdut actualitat en l'àmbit de l'educació d'adults—, vinculades al foment de la lectura entre les classes populars.

En el capítol «El pan del alma: Vicente Blasco Ibáñez y la lectura popular», el novel·lista es mostra veritablement interessat a augmentar la lectura obrera, que es concreta en una primera iniciativa, la Biblioteca del Poble formada per la seua pròpia biblioteca privada, i la posterior creació de la Biblioteca Popular de la Casa del Poble de València. Aquesta és una institució pionera que segueix el model de les biblioteques populars d'Europa i els Estats Units, i la vol nodrida de volums de procedència diversa —el Ministeri, societats obreres anarquistes, l'Ajuntament— i de

contingut variat: anticlerical, divulgació científica i tecnicoprofessional, instructiu, consulta —sobretot de l'àmbit jurídic—, literatura espanyola i francesa, esperanto i educació general. Una magnífica proposta que, és clar, no evita el biaix ideològic perquè s'hi exerceix un control sobre les lectures populars, de manera que, malgrat la diversitat de gèneres i autors que propicia una formació autodidacta, certament s'hi afavoreix la presència d'obres destinades a inculcar en els lectors els valors i els ideals del republicanisme i l'anticlericalisme.

És en el darrer capítol, «*La vraie bombe c'est le livre. La prensa y el libro como poderosos medios de educación popular*», on l'autor crida la nostra atenció sobre un àmbit en què el partidisme no es prioritza sobre l'educació popular: el de les editorials. Mentre el diari *El Pueblo* hi és qualificat com l'«evangelí polític de la democràcia valenciana» i té com a objectiu la difusió de la doctrina i les orientacions de partit, la tasca educadora es farà mitjançant la creació d'editorials que popularitzen autors, obres i temàtiques sense que l'orientació editorial haja de prestar una excessiva atenció a la militància republicana explícita dels autors.

Es publiquen, en edicions dignes i econòmiques, les obres i els autors que llegeixen en l'últim quart de segle XIX les elits progressistes del país i les europees. S'hi vol democratitzar les classes populars i facilitar-los l'accés a les obres més significatives del pensament europeu contemporani en literatura, filosofia i teoria política; socialitzar-les en una cultura moderna i democràtica constituïda per les obres clau del pensament radical científic, polític i filosòfic, un pensament progressista, independent de tot dogma i que esdevinga emancipador.

D'aquests dos capítols destaquem unes aportacions de l'autor que tenen un relleu especial per a les persones interessades en el món de la literatura, el llibre i les editorials: la minuciosa descripció i anàlisi de les editorials que hi havia en les darreres dècades del segle XIX i durant les primeres del XX, la dels hàbits i les pautes lectores, i la nòmina dels autors més de-

mandats, entre els quals destaquen, com és d'esperar, Galdós i Blasco Ibáñez. Una menció a banda mereixen els detallats i precisos quadres amb què Luis Miguel Lázaro ens ofereix la relació d'obres servides entre 1907 i 1914 en la Biblioteca Popular, desglossades per percentatges, anys, agrupacions temàtiques i matèries, o aquell altre que descriu la quantitat d'exemplars editats i venuts per Sempere-Prometeo de cada una de les obres de Blasco fins a 1926.

Cal remarcar la mirada de gènere que travessa el llibre, perquè l'autor hi ha tingut una cura especial. S'hi fa esment de les diverses associacions femenines que sorgeixen en el primer terç del segle XX, de manera rellevant les republicanes, amb una especial menció de Belén Sárraga i les germanes Amàlia i Ana Carvia; s'hi recorden les mestres racionalistes, les oblidades entre les oblidades de la història oficial de l'educació; s'hi al·ludeix a l'aposta del blasquisme per l'escola mixta i per l'assistència de les dones a la Universitat Popular i, en concret, es descriu el foment de la lectura entre les dones gràcies a la Biblioteca Popular, de la qual seran unes grans usuàries, fet que contribueix a la disminució del diferencial d'alfabetització amb els homes, mentre les acosta a una cultura de la modernitat, científica i anticlerical, que n'afavoreix un pensament propi.

I més enllà de la descripció dels projectes inconclusos, de propostes interessants que tingueren un èxit més o menys gran, en aquestes pàgines hi ha temes de debat social d'aquells moments que mantenen, en el segle XXI, tota l'actualitat: laïcisme, neutralitat o anticlericalisme en l'escola? És la llibertat d'ensenyança compatible amb la reivindicació de la intervenció de l'Estat i el foment de l'escola pública i obligatòria? Afavorim la introducció del valencià en l'escola o el predominí de la llengua castellana? Cal aculturitzar les elits obreres en la cultura burgesa, o propiciar la creació d'una cultura obrera capaç de contribuir a l'emancipació dels treballadors? Reformisme o revolució? Lázaro Lorente no s'hi decanta per cap opció, però exposa, amb documentació abundant i variada, arguments a favor i en contra, detallant qui en són els defensors i els detractors, de manera que ens

permet analitzar-los en el seu context i comprendre, encara que segurament no compartir, moltes de les decisions preses.

Comptat i debatut, el balanç de les propostes d'educació popular i d'adults del blasquisme és, com la figura de Blasco Ibáñez mateix, agredolç. Són idees, sense cap dubte originals, interessants, efectives, que van tenir un impacte real sobre el conjunt de la població, reflectides en els menors índexs d'analfabetisme d'homes i dones del veïnat de la capital; en una difusió i, en bona mesura, una assumptió per amplis sectors de la població valenciana d'un discurs democràtic, republicà, modern i anticlerical; de l'existència d'unes editorials que, a hores d'ara, encara enlluernen pel seu catàleg d'autors i capacitat de vendes; per unes experiències d'educació primària en què pressupòsits com l'higienisme n'eren la

base de l'acció. Però també podem veure que, en el llibre, aquest ideal educatiu s'emmarca en un discurs reformista, interclassista, no revolucionari; com s'intenten millorar les condicions de vida de les classes populars, de facilitar-ne el progrés, però no de crear una consciència revolucionària que qüestionés de manera radical l'ordre —o desordre— social. Un discurs educatiu que, malgrat l'anticlericalisme contundent, cal incloure'l dins del regeneracionisme.

Cal agrair a l'autor que tot el seu discurs estiga excel·lentment documentat amb fonts primàries i secundàries, com acostuma a fer. D'aquesta manera el converteix en un text de lectura i consulta obligades per a conèixer la realitat de la València de finals del XIX i les primeres dècades del XX, des d'una perspectiva històrica, social, cultural i, és clar, educativa.





institutió
alfons
el magnànim



Diputació
de València

Àrea de
Cultura

ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €