

D

E

B

A

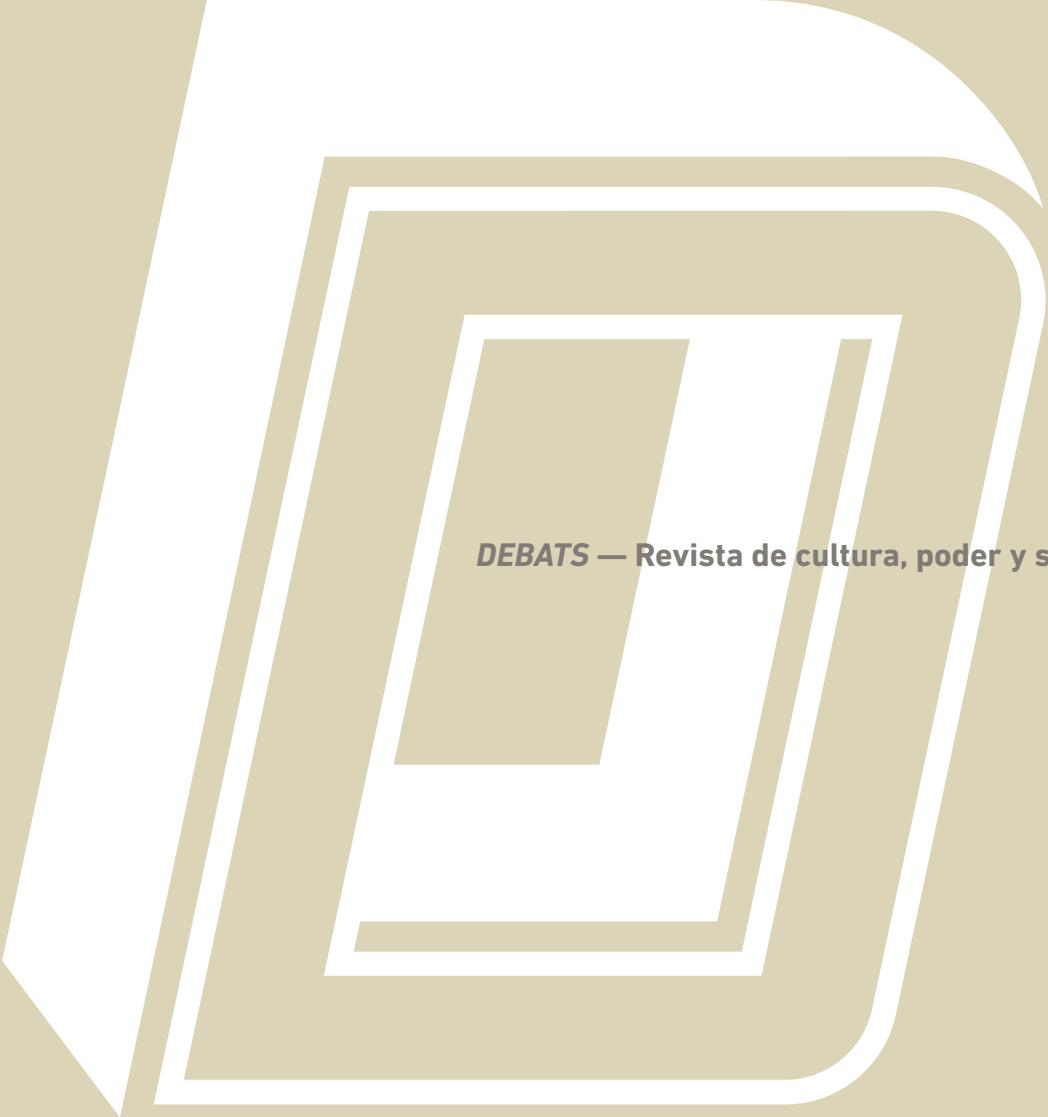
T

■ **Monográfico**  
**El rock en la sociología.**  
**Cuerpos, consumos y sonidos**

- **Artículos 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 y José Enrique Antolín Iria

S





**DEBATS — Revista de cultura, poder y sociedad**

**Vol. 138/1**  
2024

**Presidente de la Diputació de València**

Vicente José Mompó Aledo

**Diputado de Cultura**

Francisco Teruel Machí

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

Enric Estrela

Las opiniones expresadas en los artículos y otros escritos publicados en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* son responsabilidad exclusiva de sus autores o autoras y no expresan la opinión de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Asimismo, los autores se comprometen a respetar las normas de ética en la publicación de la revista, así como a asegurar la veracidad en la declaración de autoría, la originalidad en la publicación, el no envío a otras revistas y la declaración de conflictos de intereses con relación a los artículos. Por tanto, aunque *Debats* hace todos los esfuerzos posibles para asegurar las buenas prácticas en la publicación de la revista y detectar malas prácticas o plagio, la revista *Debats* declina cualquier responsabilidad sobre los posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican. Los autores pueden encontrar las normas para los autores y una guía de buenas prácticas y ética al final de la revista y en su página web.

Todos los artículos de la sección monográfica (Cuaderno) y de la sección de artículos de investigación (Artículos) han pasado un filtro inicial del editor y, posteriormente, un riguroso examen de revisión por pares, basado en el sistema de doble ciego, de al menos dos académicos especialistas en la materia.

*Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad: Reconocimiento – NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



**Correspondencia, suscripción y venta / Send correspondence, subscription and orders**

*Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*

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

Subscripción anual en formato impreso (dos números al año, precios con IVA y gastos de envío incluidos). Pago por transferencia bancaria a nombre de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripción anual: 10 euros

Número suelto: 6 euros

**Distribución / Distribution**

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

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

sendra@sendramarco.com

**Impresión / Printing**

La Imprenta CG

### **Debats. Revista de cultura, poder y sociedad**

La revista *Debats* nació en 1982 como una revista de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València (y, a continuación, de la IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) con la voluntad de promover y actualizar los grandes debates de las ciencias sociales en València, dando pie a la participación de importantes figuras en estos campos. Actualmente, la revista *Debats* es semestral y tiene el objetivo de aglutinar las reflexiones actuales en el campo intelectual acerca de la cultura —en el sentido amplio de prácticas culturales y también en el sentido restrictivo de las artes— y su relación con el poder, la política, la identidad, el territorio y el cambio social. El marco de referencia de la revista se situaría en las temáticas que son relevantes para la sociedad valenciana y su entorno, pero con la intención de convertirse en un referente a nivel europeo e internacional. La revista parte de la perspectiva de las ciencias sociales, pero pretende al mismo tiempo conectar con los análisis y los debates contemporáneos de las humanidades, así como con los estudios de comunicación y de los *cultural studies*. Asimismo, se reclama metodológicamente plural a la vez que pretende incentivar la innovación en la adopción de nuevas técnicas de investigación y de comunicación de los resultados a un público amplio. Es decir, pretende convertirse en un instrumento de análisis de las problemáticas emergentes acerca de la cultura y la sociedad contemporáneas desde una perspectiva amplia y multidisciplinar, combinando una voluntad de incidencia social con el rigor científico de las publicaciones y de los debates científicos internacionales.

### **Coordinació / Coordination**

Joaquim Rius Ulldemolins (Universitat de València)

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

### **Consejo de redacción / 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 Griera (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**

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 Franquesa (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 Quemín (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)

### **Diseño / Design**

Estudio Juan Nava gráfico

### **Ilustraciones / Illustrations**

Tania Vicedo

### **Administración / Management**

Clara Berenguer (Jefa de Publicaciones)

Josep Cerdà (Publicaciones)

Mary Luz Ivorra (Publicaciones)

Robert Martínez (Publicaciones)

Toni Pedrós (Publicaciones)

Xavier Agustí (Publicaciones)

Cristina González (Jefa de Negociado de Administración)

María José Villalba (Administración y subscripciones)

Óscar Moncho (Administración)

Altea Tamarit (Jefa de Difusión)

Ana Serrano (Difusión)

Hugo Valverde (Difusión)

Julio Hervás (Distribución)

Luis Solsona (Distribución)

### **Coordinación y asesoramiento lingüístico / Coordination and language consulting**

Nou Traduccions. Servicios Editoriales

### **Maquetación / Layout**

Mayte Mar Disseny Gràfic i Comunicació

### **Bases de datos y directorios / 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

### **Sistemas de evaluación / 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)

# Sumario/Contents

---

Monográfico: **¿El rock ha muerto? ¡Viva la sociología del rock!**  
Special Issue: *Rock is dead? Long live to sociology of rock!*

Coordinado por / *Guest Editor*  
**Fernán del Val y Cristian Martín Pérez Colman**

<b>Fernán del Val y Cristian Martín Pérez Colman</b>	Presentación del monográfico <b>¿El rock ha muerto? ¡Viva la sociología del rock!</b> <i>Introduction to the Special Issue: Rock is dead? Long live to sociology of rock!</i>	— 06 / 17
--	--	-----------



<b>Simon Frith</b>	Nuevas consideraciones sobre <i>Performing Rites</i> <i>Performing Rites revisited</i>	— 19 / 32
<b>Motti Regev</b>	Pop-rock, cosmopolitismo musical y conocimiento musical corporeizado <i>Pop-Rock, Musical Cosmopolitanism and Embodied Musical Knowledge</i>	— 33 / 46
<b>Amparo Lasén</b>	No solo un campo de nabos: experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock <i>Not just cock rock: Body and affective male experiences in dancing rock</i>	— 47 / 62
<b>Candy Leonard</b>	Beatles y <i>boomers</i> : el fenómeno fan musical como recurso para el bienestar <i>Beatles and Boomers: Music Fandom as a Resource for Well-being</i>	— 63 / 76
<b>Manuela B. Calvo</b>	El <i>metal</i> en Argentina: disputas espacio-temporales de una escena musical <i>Metal music in Argentina: debates in place and time about a music scene</i>	— 77 / 91


**ENTREVISTA**

- Fernán del Val y Cristian Martín Pérez Colman** Entrevista. Santiago Auserón: filósofo por vocación, roquero por oficio — 92 / 97  
*Interview. Santiago Auserón: philosopher by vocation, rocker by profession*


**ARTÍCULOS**

- Guillermo López-García y Lidia Valera Ordaz** La esfera pública postmediática — 98 / 114  
*The Post-media Public Sphere*
- José Enrique Antolín Iria** Crisis ambiental y construcción de nuevos vínculos sociales — 115 / 129  
*The Environmental Crisis and the Construction of New Social Bonds*


**RESEÑAS**

- Pau Pérez Ledo** CASTELLÓ-COGOLLOS, Rafael — 130 / 134  
*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.
- 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, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2021, 635 p.

## Presentación del monográfico. «¿El rock ha muerto? ¡Viva la sociología del rock!»

Coordinado por  
*Fernán del Val*

UNED

*Cristian Martín Pérez Colman*

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

En su último disco en directo, *En el Fillmore* (2023), el grupo de rock Los Deltonos, originarios de Cantabria y con una trayectoria longeva en el rock español, llena de altibajos, conflictos con discográficas, expulsión de miembros, y algunas dosis de autenticidad rockera, lanzan una pregunta al aire a sus seguidores: ¿El rock ha muerto? Un coro escaso de voces graves responde sin mucho entusiasmo: ¡No!

El tópico de la muerte del rock, agitado en numerosas ocasiones a lo largo del siglo xx, se ha hecho difícilmente refutable a estas alturas del siglo xxi: son otros géneros musicales, como la electrónica, el reguetón, el trap, o ese metagénero que asimila cualquier expresión musical, el pop, los que encabezan listados de ventas, de escuchas, de visualizaciones, etcétera. Ocurre que, como observó el sociólogo Andy Bennet (2013), las sociedades occidentales están cada vez más envejecidas, y los gustos musicales que se originan en la adolescencia y la juventud se mantienen a lo largo del trayecto vital por parte de muchos aficionados. Los estilos subculturales, la participación en escenas musicales, la asistencia a conciertos y festivales, siguen siendo prácticas habituales en personas mayores de cuarenta años. Los festivales más importantes de músicas populares siguen estando encabezados por grupos de rock, y son una pieza cotizada los supervivientes de la década de los sesenta (Cruz, 2023), aunque las bandas más actuales carezcan de ese prestigio. Por tanto, aunque el rock esté en la tumba, sigue proporcionando pingües beneficios económicos, y continúa formando parte de la banda sonora cotidiana de millones de personas.

Pero como apunta Simon Frith en el texto que aporta a este dossier, las músicas populares, a lo largo del siglo xx, hablaban del presente y del futuro, o al menos imaginaban futuros posibles. No obstante, como indicó hace tiempo Simon Reynolds (2012), el rock lleva treinta años sumergido en bucles nostálgicos y «retromaníacos», resurgimientos y ejercicios de estilo, ejecutados de forma brillante por jóvenes y no tan jóvenes. Ahora esa mirada hacia el futuro estaría imbricada en otros géneros como el drill o el trap, abrazados al autotune y a la libertad creativa que proporcionan las nuevas tecnologías (Mackintosh, 2022).

### SOCIOLOGÍA Y ROCK (UN MATRIMONIO QUE NO HA PERDIDO TODO EL FUEGO)

Este monográfico sobre sociología y rock tiene como objetivo profundizar en un área de la sociología que apenas ha tenido recorrido en la academia española. Para ello, este dossier cuenta con trabajos de autores y autoras que consideramos de sobrada relevancia dentro del ámbito sociológico del estudio del rock, así como con nuevos autores que se hallan trabajando actualmente, desde las ciencias sociales, algunas de las distintas dimensiones de este género.

Parece extraño que una rama de estudio, adscrita a uno de los fenómenos sociológicos más importantes y destacados del siglo pasado, se haya quedado en una suerte de olvido y enmascaramiento en la academia española. Aunque quizá haya que partir de un hecho más amplio: la sociología de la cultura, que podríamos entender como el área en la que el estudio del rock podría tener su acogida, es una rama menor dentro de la sociología española, y que si bien en los últimos años ha tenido un cierto repunte, ha sido lejos de la importancia de otras disciplinas. De igual forma que el rock, como campo cultural, ha tenido un asentamiento complejo en la cultura española, la sociología del rock ha entrado en la academia española de forma tardía (a partir del cambio de siglo), cuando la efervescencia del fenómeno quedaba lejos.<sup>1</sup>

La sociología del rock fue en un comienzo el lógico desarrollo del estudio de un campo múltiple que atañía a la producción musical en el contexto de la industria discográfica de la segunda mitad del siglo xx, que vinculaba las juventudes de postguerra con un nuevo paradigma social y cultural basado en el rechazo al mundo de los adultos

---

1 Con las dosis justas de egocentrismo, los autores del dossier consideramos que algunos de nuestros trabajos representarían esa pequeña cuota de atención de la sociología española hacia el rock. Véase Pérez Colman y Val (2009), Val, Noya y Pérez Colman (2014), Val (2017) o Pérez Colman (2017). Por supuesto que el estudio del rock, y de las músicas populares en España, no se agota en nuestros trabajos, ya que tanto la musicología como la comunicación son dos áreas fructíferas (más que la sociología) en el estudio de estos géneros. Un estado de la cuestión actualizado puede verse en Piquer (2020).

y en la experiencia de un hedonismo fundado en el ocio, que se justificaba en una ideología de la autenticidad que recuperaba la tradición romántica del arte, etcétera. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta, Simon Frith, justificó la necesidad del análisis sociológico del rock postulando a este campo musical como una forma de comunicación de masas. La escuela de Frankfurt, los emergentes estudios culturales, la sociología de la educación o la sociología de la juventud, sirvieron como perspectivas de aproximación académica a este sociólogo británico.

Es evidente, sin embargo, que el rock no ha sido un objeto de estudio exclusivo del ámbito de la sociología. Si los trabajos de Frith sentaron las bases para su estudio académico, la aparición en los años ochenta de los «Popular Music Studies», ligados a la IASPM (*Internation Asociation for the Study of Popular Music*), situó al estudio del rock bajo una amalgama de perspectivas, en las que la musicología, la comunicación, los estudios culturales y, de forma ya menos preeminente, la sociología, discutían sobre la vigencia de este género y de su consumo. La consolidación de los «Popular Music Studies», y de los Estudios Culturales como grados académicos, hizo que la sociología cediese paulatinamente en su estudio.

¿Cómo se llegó a esta situación? Hay que recordar que originalmente la musicología se dedicó al estudio y análisis, en sentido general, de la música occidental de tradición culta y artística, lo que solemos llamar de manera informal «música clásica». El resto de manifestaciones musicales quedó por fuera de la academia musicológica. Por un lado, las distintas músicas tradicionales y artísticas del resto del mundo no occidental fueron abordadas por la etnomusicología, mientras que el folclore se preocupó por las músicas rurales de tradición oral occidentales. Por el otro lado, sin embargo, el emergente campo de las músicas populares urbanas en la primera mitad del siglo xx, desestimado por la musicología, por encontrar en él poco valor musical respecto a la tradición canónica, y alejado del folclore o la antropología de la música, por ser entendido como manifestación de una música sin conexión con los pueblos del mundo, quedó al amparo de la preocupación sociológica. Parecía que estas nuevas músicas solo tenían valor como manifestación de la nueva sociedad de masas. Theodor Adorno fue el caso más notable, aunque no exento de controversia, de la preocupación sociológica por las nuevas músicas populares grabadas. En él encontramos una clara identificación de las nuevas músicas con la sociedad de masas y con la explotación capitalista de la música. Para Adorno, las músicas populares son un engendro manipulativo cuyo fin es adecuar a las masas trabajadoras a una ideología conformista y carente de visión (o audición) crítica con el sistema en que se hallan.

Cuando surgió el rock y su increíble impacto mundial, aún operaba en la academia esta partición del estudio y análisis de los mundos de la música. Musicología y tradición canónica, folclore y tradición oral, etnomusicología y músicas del mundo, sociología y músicas populares urbanas. La diferencia, no obstante, esta vez, fue que, en lugar de criticar la manipulación de las masas, del análisis de las distintas dimensiones sociológicas del rock sugirió no una manipulación sino una liberación de las masas, cuyo sujeto fundamental, además, se identificó con las nuevas juventudes de postguerra.

El rock celebró inicialmente a la juventud como un grupo en sí mismo, como señaló Deena Weinstein (1991). Recuérdese la imagen de los adolescentes estadounidenses transformados en grupo de consumo. Luego, en los sesenta, el rock comenzó a celebrar la juventud no solo como un grupo en sí, sino como un grupo para sí. Piénsese en los cambios sociales y culturales experimentados en esa década. A partir de finales de los setenta, el rock comenzó a celebrar una cierta idea de juventud. Juventud como un significante flotante, liberado de cualquier vínculo preciso con un grupo de edad determinado. Según Weinstein, en este contexto, el problema de la sociología del rock podría haber sido la falta de cohesión teórica.

Aun así, las aportaciones al estudio del rock desde el saber sociológico han sido claves para su desarrollo. Los trabajos de Richard A. Peterson sobre el origen del rock (1990), o sobre los ciclos de la industria de la música popular (1975), en los que aplicó la sociología de las organizaciones al estudio de las instituciones centrales de la música popular (industria musical, medios de comunicación, sociedades de derechos de autor) mostraron cómo el desarrollo del rock se podía explicar más allá de la creatividad o de la idea del genio artístico. Motti Regev, quien también participa en el monográfico, aplicó los avances de la sociología de la cultura *bourdieusiana*, para mostrar cómo, a partir del trabajo de la crítica musical, el rock se ha erigido como una forma artística (Regev, 1994). El trabajo de Regev, en concreto en «Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within» (2007) y en «Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitanism in Popular Music» (2007), es especialmente relevante desde la óptica española, ya que su mirada hacia el rock se construye desde Israel, no desde el mundo anglófono, con especial atención al rock en Latinoamérica y España. Eso le ha permitido introducir un matiz que la academia anglófona no había analizado: el de cómo el rock se globaliza y se adapta a cada cultura, a través del concepto de *cosmopolitismo estético*. Problematicando las ideas del rock como ejemplo de una globalización imperialista, Regev explica cómo este género se ha ido entroncando con patrones culturales propios, hibridándose con sonidos, músicas, lenguas y acentos autóctonos. También han sido notorios, y en parte una constante, los *one off* de la sociología y el rock, como fue el caso de H. Stich Bennet y *On Becoming A Rock Musician* (1980), notable trabajo etnográfico de la experiencia de ser un músico de rock, o Peter Wicke y su *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology* (1990), uno de los primeros intentos en resumir el estudio y análisis del rock.

Otra aportación importante a esta línea de estudios, en clave sociológica, rockera y, por fin, hispanohablante, son los trabajos que han abordado el estudio del rock en Argentina. Las peculiaridades del llamado «rock nacional», sobre todo a partir de los años ochenta, cuando la guerra de las Malvinas lleva a las Juntas Militares a prohibir la música en inglés en las radios, impulsaron la producción musical propia, al tiempo que los conciertos de rock se convertían en espacios de resistencia simbólica a la dictadura y a la guerra. A mediados de los ochenta, Pablo Vila (1985) ya estaba analizando esta dimensión política del rock nacional, algunas de cuyas ideas también están presentes en los trabajos de Pablo Alabarces (1992), y se iniciaba así

una línea de trabajos que está teniendo continuidad en la actualidad, con investigadores e investigadoras que profundizan en la producción musical rockera desde los años setenta (Delgado, 2017; Sánchez Trolliet, 2022). Escenas como el *metal* también están siendo analizadas por investigadoras como Manuela Belén Calvo (2021), con quien contamos en este dossier, y que también presta atención a los estudios de género e identidad.

A pesar de estos aportes, las limitaciones de la sociología del rock en su estudio son claras, y no dejan de ser las limitaciones que la sociología de la música, y la sociología de la cultura muestran, esto es, las de un campo fértil en adaptar las innovaciones teóricas que surgen en otros campos del saber sociológico, pero con una escasa aportación teórica propia en el estudio de su objeto. Simon Frith aplicó con acierto los avances de la sociología de la educación y mostró la importancia de las *art school* en la configuración de una bohemia rockera en el Reino Unido de los sesenta. También recogió el vigor de los Estudios Culturales (véase, por ej., Hall y Jefferson, 1976 o Hebdige, 2004) para explicar las conexiones entre juventud, música y estilo en las construcciones identitarias de la juventud. Peterson introdujo el análisis organizacional para analizar el papel de las instituciones en el devenir de los géneros musicales. Regev se orientó hacia el saber bourdesiano, quizás el saber más ligado a lo cultural de los aquí expuestos, así como hacia las teorías de la globalización y del cosmopolitismo. Pero no encontramos en estos autores una conceptualización propia, que a su vez haya inspirado a otros saberes sociológicos.

Podemos introducir aquí dos salvedades. Una sería la del concepto de *autenticidad*, que Frith desarrolla, aplicado al rock, en sus primeros trabajos, y que ha generado una amplia bibliografía. Frith demuestra con ese concepto que el rock construye un discurso que sigue vigente, sobre el papel de la cultura como resistencia a las dinámicas comerciales del capitalismo. El rock vendría a ser un elemento de solidez frente a la liquidez de la sociedad postmoderna, y frente al canibalismo de la industria musical. Los debates sobre la autenticidad son clásicos en el arte, y su presencia en las culturas populares son notorios: el fútbol, la política, los medios de comunicación, son espacios en los que lo auténtico (dentro de sus diversos significados) es valorado. Por otro lado, Regev, en «The “Pop-Rockization” of Popular Music» (2002) plantea otro elemento de discusión: el del efecto de *pop-rockización* de las músicas populares. Regev sugiere que las formas de componer, crear, diseminar y consumir música, que se desarrollan a partir del rock, se han extendido a diversos géneros musicales. Así, géneros actuales, que desafían la autenticidad del rock (rap, trap) siguen lógicas que se comenzaron a desarrollar en los años cincuenta del siglo pasado en ese género.

---

## CONTENIDO DEL MONOGRÁFICO

Para finalizar, pasamos a presentar los contenidos del monográfico, en los autores que participan, en algunos de los aportes presentes en sus textos, y en la entrevista con el músico e investigador Santiago Auserón.

Ya hemos comentado la importancia de Simon Frith en el desarrollo de la sociología del rock, y de la música en general. Por ello, es un honor contar con un texto suyo en este dossier. Frith plantea en su artículo «*Performing Rites revisited*», una revisión de su seminal obra *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996).<sup>2</sup> El punto de partida del autor es que si los juicios estéticos están enraizados en un contexto social, tal y como planteaba en ese trabajo, los cambios tecnológicos, geográficos, sociales y políticos que han afectado a las músicas populares en los últimos veinte años, han tenido que incidir en esos juicios, y en la forma de construirlos. Por ejemplo, las formas de consumo se han individualizado. Ya no escuchamos música que no queramos escuchar, nos dice Frith. En la época de la «escasez», previa a los desarrollos digitales, los discos se compraban a ciegas, quizás apenas guiados por un sencillo. Y, para escuchar ese sencillo, había que escuchar la radio, en la que se emitían canciones que podían no gustarnos, pero que acabamos por memorizar, esperando a que sonase nuestro particular *hit*. Algo parecido ocurría con los programas de videoclips. Las plataformas de *streaming*, Youtube, el MP3..., la lógica de la abundancia, nos permiten escuchar lo que queramos, cuando queramos. Pero los gustos se van construyendo de forma menos colectiva, compartiendo y conociendo menos de lo que otros escuchan, en burbujas propias.

A su vez, el texto también sirve para apuntar algunas lagunas en los abordajes académicos sobre las músicas populares. Una de esas lagunas sería lo que Frith define como la «incapacidad» de los académicos para escuchar música y atender a los sonidos. El abordaje de la música queda en un segundo plano, mientras que los contextos y significados son desentrañados. Lo que Frith propone es desarrollar una sociología musical, en lugar de una sociología de la música (Val, 2022). Esto implicaría que los investigadores comenzaran a prestar atención a los oyentes. Prestar atención a las formas de escucha, a los usos de la música, a sus juicios y opiniones, dejando de lado las intencionalidades (distinciones) que la sociología suele circunscribir a los actos de escucha. Y si se comienza a atender a la escucha, habría que atender también, dice Frith, al baile. Bailar y escuchar música son actividades ligadas, aunque no se analicen como tal. Como veremos después, el texto de Amparo Lasén, partiendo precisamente de algunos textos clásicos de Frith, repiensa estas cuestiones.

Por último, nos queremos quedar con esta frase del texto: «si tuviera que reescribir *Performing Rites* ahora, estaría menos interesado en cómo los músicos se convierten en estrellas, que en cómo los músicos dan sentido a sus vidas cuando no se convierten en estrellas», esto es, construir una sociología menos «rockista», menos centrada en músicos, ventas y discográficas, y más volcada en la música como generadora de sentido y de relaciones sociales.

También destacamos la colaboración del sociólogo israelí Motti Regev. A diferencia de Frith, que sí ha sido traducido en algunos casos, no había hasta ahora publica-

<sup>2</sup> Quizás indicativo del peso de la sociología del rock en cada país, quizás pura casualidad, este libro de Frith fue traducido al castellano y publicado en Argentina por Paidós, en 2014, pero nunca se ha editado en España.

ciones de Regev en lengua castellana. Su trabajo retoma el análisis sociológico y se centra en el análisis de las dimensiones artísticas y en el impacto que ha tenido el rock como lenguaje global en el resto de escenas musicales del mundo. Ha escrito diversos artículos y resumió gran parte de sus ideas en *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (2013).

En el artículo que aquí compartimos, Regev reflexiona sobre cómo la experiencia del rock ha ayudado a establecer una forma de conocimiento corporal globalizado y compartido, una suerte de *habitus* cosmopolita. Este conocimiento encarnado, corporal y sonoro, es evidencia no solo del cosmopolitismo estético en el cual sociológicamente habitamos, sino de la forma rockerizada en la que actualmente diversos ciudadanos del mundo comparten un capital apreciativo, un *habitus* equipado con el conocimiento cultural que permite el desciframiento inmediato, espontáneo e intuitivo de sonoridades musicales propias del pop-rock, sea local, indígena o angloamericano.

En definitiva, Regev, al referirse en última instancia a la *pop-rockización*, va más allá del rock como un género, y nos habla del pop-rock como una situación global de la música contemporánea, que se ha ido erigiendo sobre las bases de la música popular urbana norteamericana desde mediados del siglo xx. Todos los desarrollos posteriores, el rock, el hard rock, el reggae, el hip-hop, el punk o el disco, por mencionar algunos, saldrían de la misma matriz de interacción musical y cultural internacional; siempre bajo la menguante mirada anglófona. Menguante no como una retirada definitiva, sino como un dejar espacio a nuevas sonoridades y formas de conocimiento corporal que estas mismas nos irían permitiendo. El rock, en la sociología de Regev, entonces, sería el estilo o género de partida, el origen de una nueva música popular y el comienzo de un camino de cosmopolitización irrefrenable.

Manuela Calvo, investigadora argentina centrada en los *metal studies* y doctora en Comunicación, representa el cosmopolitismo académico que de algún modo es homólogo, en el sentido bourdesiano, al cosmopolitismo estético del pop rock mencionado por Motti Regev. Proveniente de los márgenes de la periferia musical y académica, su trabajo nos acerca a los estudios de género, con la atención puesta en la conformación discursiva de la autenticidad metalera en el caso argentino.

En su artículo, titulado «El *metal* en Argentina: disputas espacio-temporales de una escena musical», Calvo reflexiona sobre la situación académica del estudio de las escenas musicales a la luz de los resultados de su labor etnográfica. La autora se centra en cómo existen patrones globales en la construcción de las escenas musicales —en su caso, del metal— siguiendo la estela de Regev o Peterson, a la vez que el caso argentino presenta ciertas características propias, debido a su ubicación en el sur global y en la periferia lingüística, así como a la desigual situación que encontramos en las diversas escenas locales. Al mismo tiempo señala los elementos que constituyen los discursos legitimadores del *metal* argentino «auténtico».

Calvo identifica, gracias a su labor etnográfica, la manera en que la masculinización del *metal* ha implicado, en los discursos de autenticidad, la negación o denigración de las dimensiones femeninas del rock, ayudando a replicar y mantener en el campo musical argentino distinciones que Simon Frith y Angela McRobbie (1990 en bibliografía, original de 1978) identificaron tempranamente en el campo anglosajón.

Candy Leonard es una socióloga estadounidense que ha investigado y analizado el efecto que la música de los Beatles, su escucha, así como su actividad comunal, mediante el *fandom*, ha tenido en la generación *baby boomer*. Podemos situar su trabajo dentro de los Beatles Studies, otra de las ramas y subdisciplinas emergentes dentro del campo del estudio del rock que ha tenido un amplio desarrollo en las últimas décadas.

En el trabajo que aquí presentamos, Leonard, retomando su investigación de *Beatleness: how the Beatles and their fans remade the world* (2014) nos muestra cómo la experiencia *boomer* de crecer con los Beatles está profundamente intrincada en su conciencia, tanto como un recurso de por vida para la resiliencia como para su bienestar. Como señala ella misma, el profundo compromiso de esta generación con la música y el *fandom* musical son recursos que pueden ser aprovechados no solo por los propios fans, sino también por las familias o los profesionales de la salud, para extender la esperanza de vida, mitigar la soledad, maximizar el compromiso y mejorar la calidad de vida en el caso de esta primera generación de «viejos fans». Y, atendiendo al traspaso de barreras generacionales, también de las siguientes.

Los Beatles siempre han sido los primeros en lo suyo, y de este modo, el trabajo de Leonard, en la lógica del cosmopolitismo estético, nos ayuda a entender y a prever los posibles caminos que la experiencia fan, el envejecimiento de las audiencias, e incluso el futuro de los sistemas sanitarios del mundo, atendiendo el deterioro cognitivo propio de la vejez, puedan llegar a tomar.

Como apuntábamos anteriormente, el texto de Amparo Lasén parece dialogar, en cierta medida, con algunas de las críticas que Frith desarrolla en torno a las sociologías de la música. Lasén, profesora de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado una amplia carrera como profesora e investigadora en Francia, España y Reino Unido, países donde ha analizado dinámicas culturales y visuales contemporáneas hasta convertirse en pionera en el estudio del tecno en España (Lasén y Martínez de Albéniz, 2001).

En su artículo, la autora trata de dar la vuelta a algunas lecturas de género en torno al rock como género machista, y al concepto de *cock rock* ('rock polla', en la traducción más literal), precisamente acuñado por Frith y McRobbie en los años setenta, para dar cuenta de ciertas masculinidades que se tejen en torno al rock. La idea de analizar al rock desde el punto de vista de los aficionados acerca la sociología a las audiencias, y deja de lado cierta fijación con músicos y periodistas, entendiendo la música como un elemento que permite una construcción de identidades, no tanto como un reflejo de estas.

Y fijarse en el baile, en su potencial disruptivo, en las prácticas de los sujetos, permite repensar algunas nociones previas en torno al rock y la masculinidad. Sin negar el componente machista de este género, algunos hombres pueden repensar los mandatos de género, y construir masculinidades diferentes, raras, incómodas. De hecho, los referentes del *cock rock* anglosajón (Robert Plant, Mick Jagger), no son ejemplos de una masculinidad hegemónica. El rockero no baila, o baila mal, algo que no cuesta admitir porque dentro de la masculinidad, bailar mal no es algo de lo que avergonzarse. Por otro lado, algunos tipos de baile, como el pogo, son aceptados y compartidos, como manifestación de la energía y de la comunidad rockera.

Cierra este monográfico la entrevista a Santiago Auserón, conocido también como Juan Perro. Solo por el papel jugado como miembro fundacional de Radio Futura ya le valdría a este músico español un lugar destacado en la historia de la música popular urbana. Sin embargo, Auserón tuvo un antes y un después de Radio Futura que lo convierten en una de las figuras centrales más interesantes de la cultura sonora hispanoamericana. Filósofo de formación, incluido un doctorado en la Universidad Complutense, Auserón se calzó las botas de Juan Perro, «especie de sonero trovador bluesmen», y echó a andar una aventura trasatlántica de ida y vuelta que aún no acaba.

En esta entrevista, entre otros temas, Auserón repasa el surgimiento del rock, esa «especie de colusión entre la necesidad poética y la capacidad de llegar a mucha gente». Señala la paradoja radical del rock o «tensión» —como él mismo la llama—, la de ser inicialmente una forma artística experimental y a la vez multitudinaria, en la que «la experimentación artística, que antes solo estaba en manos de las vanguardias poéticas o plásticas, de pronto pasa a estar en manos de hijos de la clase trabajadora». Auserón hace saltar por los aires algunos presupuestos de la sociología del arte canónica (como la bourdesiana): lo artístico y lo popular se dan la mano; así como la industria cuando hace caso a los caprichos creativos de los chavales.

Otro momento a resaltar de la entrevista ocurre al hablar sobre la globalización musical y dejar clara su postura: «lo que estamos proponiendo es defender un criterio de extranjería interiorizado en el alma». A su manera, coincide con los postulados generales del cosmopolitismo estético del que habla Motti Regev. En todo caso, y esto es lo importante, se trata de la visión nativa, la visión «emic» del rock y su vocación sincrética e híbrida, sobre todo al salir de EUA (aunque Auserón también señale que la propia música de los EUA ya es una hibridación que toma elementos africanos, pero los desplaza o lleva un punto más allá de su forma original). En esta línea afirmará que «estamos implicados en un proceso de mestizaje milenario cuyo rastro se puede describir rítmicamente, es decir, en los ritmos ternarios que España exporta a todo el continente americano, centroamericano, y Cono Sur, en los que predominan los ritmos ternarios, los “valsecitos”, que se interpretaban en España desde el Siglo de Oro en adelante».

Auserón también va a hablar sobre otro de sus esfuerzos compositivos, el de usar el castellano y aplicar sus métricas y acentos en la rima de la música popular. La con-

trpartida al idioma natal tampoco escapa al comentario: el rock nace en una lengua extranjera, y su encanto primigenio yace en su sonoridad. El «sonido rítmico, vibrante, contagioso, eléctrico, extranjero, nos permitió contagiarnos de una música de la que no entendíamos la letra, y nos daba igual». Auserón blanquea ese placer muchas veces oculto, el del peso del sonido en la atracción inicial del rock para los no angloparlantes (aquí juega en su esplendor el chiste de Mafalda, que dice que nadie sabe qué significa «gau», pero a medio mundo le gustan los perros).

Un último gran momento que vamos a mencionar aquí de la entrevista ocurre cuando Auserón, hablando sobre Radio Futura, alude a una de las claves más importante de su éxito, el trabajo. «El triunfo de Radio Futura fue pasar de ser ignorantes del oficio musical, a ser unos buenos profesionales en el escenario», dice, poniendo el trabajo por encima del genio.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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?* Philadelphia: Temple University Press.
- Bennet, H. S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts.
- Calvo, M. B., Pascuchelli, M., y Vidal. P. (2021). Los estudios del metal (metal studies) en Argentina: un posible estado del arte. *El Oído Pensante*, vol. 9, n.º 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*. Nueva York: Pantheon.

- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the value of popular music*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Frith, S. (2007). *Taking Popular Music Seriously. Selected essays*. Ashgate, Aldershot.
- Frith, S., y Goodwin, A. (eds.) (1990). *On Record. Rock, pop, and the written word*. Londres: Routledge.
- Frith, S., y McRobbie, A. (1990). Rock and Sexuality. En S. Frith y A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, 371-89.
- Frith, S., Straw, W., y Street, J. (eds.) (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, S., y 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., y Martínez de Albéniz, I. (2001). «El tecno: variaciones sobre la globalización». *Revista Política y Sociedad*, n.º 36.
- Leonard, C. (2014). *Beatlessness: how the Beatles and their fans remade the world*. Nueva 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 y Santana (eds.), *La Nueva Sociología de las artes*. Barcelona: Gedisa.
- Pérez Colman, C., y 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, n.º 97-116.
- Peterson, R. A., y Berger, D. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, vol. 40, n.º 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, n.º 85-102.
- Regev, M. (2002). The «Pop-Rockization» of Popular Music. En Hesmondhalgh, D., y Negus, K. (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., y 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 Jelin, E. (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.



# Nuevas consideraciones sobre *Performing Rites*

*Simon Frith*

UNIVERSIDAD DE EDIMBURGO

[Simon.Frith@ed.ac.uk](mailto:Simon.Frith@ed.ac.uk)

ORCID: 0000-0002-9774-8722

Recibido: 18/10/2021

Aceptado: 18/10/2021

## RESUMEN

*Performing Rites. On the Value of Popular Music* se publicó hace 25 años. El objetivo del libro era abordar cuestiones de valor musical y demostrar que los argumentos que calificaban la música como buena o mala eran tan necesarios para la cultura musical popular como para el arte culto. El presente artículo examina los cambios en las prácticas y estudios de la música popular en el último cuarto de siglo y reflexiona sobre los efectos de dichos cambios en el discurso de valor. Los cambios que me interesan son la transformación digital de la comunicación musical, que origina formas nuevas de crear, consumir y compartir música; las fuerzas demográficas que han remodelado tanto la geografía como el ecosistema del mercado musical, y la aparición de música electrónica de baile en una nueva economía de la música «en vivo». ¿Qué significa, desde un enfoque sociológico de la estética, que la gente ya no se vea obligada a escuchar música que no le gusta? ¿Que los algoritmos hayan minado un sistema de autoridad musical (radio musical y prensa musical) que tiempo atrás se daba por sentado? ¿Que bailar sea una forma tan importante de escuchar? ¿Qué es un «músico» en la era digital? Al abordar estas cuestiones, reconozco también que, del mismo modo que las posibilidades históricas y discursivas configuran a quienes crean y escuchan música popular, dichas posibilidades también configuran a quienes la estudian. Tenemos la libertad de estudiar lo que nos gusta y de la manera que nos gusta, pero solo en las circunstancias en las que nos encontramos. ¿Cómo han cambiado estas circunstancias desde 1996?

**Palabras clave:** valor; música popular; escuchar; bailar; transmitir; elección

## 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

**SUMARIO**

Introducción  
Elegir música  
Escuchar música  
Hacer música  
Conclusión  
Referencias bibliográficas  
Nota biográfica

**Autor para correspondencia / Corresponding author:** Simon Frith. The University of Edinburgh, Edinburgh College of Art, 74 Lauriston Place Edinburgh, EH3 9DF.

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Simon, F. (2024). Nuevas consideraciones 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>

**INTRODUCCIÓN**

En un principio, redacté este artículo como discurso de apertura del 17.º Congreso de la IASPM, celebrado en Gijón en junio de 2013. Para mí fue un placer recibir el encargo de presentar esta ponencia porque le debía mi carrera a la IASPM, una organización exigente que ofrecía un magnífico apoyo a aquellos que inicialmente estábamos interesados en establecer la música popular como campo académico de estudio, y agradecía la invitación en especial porque en aquel momento

estaba llegando al final de mi carrera: aquel mes de agosto me retiré de la docencia a jornada completa y ese fue mi último evento de la IASPM. Pero también me sorprendió. Rara vez voy a conciertos de grupos de música veteranos que tocan sus viejos éxitos y no considero que el futuro de los estudios de la música popular se encuentre en la celebración de lo que tiempo atrás pensábamos que podría ser. El valor de la música popular radica en la forma en que se refleja en el presente y sugiere un futuro, no en su capacidad

de hacernos sentir bien sobre el pasado. Y lo que vale para los viejos roqueros que ensayan las canciones de siempre vale también para los viejos académicos que ensayan los argumentos de siempre. Me sorprendió particularmente que me pidieran a mí, miembro fundador de la IASPM, presentar un congreso organizado en torno al tema de «cuestionar las ortodoxias».

Tras pensarlo un poco, decidí que la mejor manera de abordar mi cometido era a través del libro que escribí en 1996, *Performing Rites*. Los objetivos de *Performing Rites* eran mostrar, en primer lugar, que un sociólogo podía abordar cuestiones de valor musical que se consideraban terreno de los filósofos y principalmente con relación a la música clásica y, en segundo lugar, que tales cuestiones eran esenciales para el funcionamiento de la música popular. Mi punto de partida fue que los argumentos que califican la música como buena o mala, correcta o incorrecta, implican constantemente a quienes hacen y escuchan música popular; son fundamentales para toda la vida cultural y no solo para la alta burguesía del mundo del arte. También quería cuestionar una rama de estudios culturales dominante en aquel momento que no veía lugar para los juicios de valor en el aula.

Mi enfoque hundía sus raíces en la sociología marxista. Dicho de otro modo, creía que la gente —músicos, fans— era libre de definir sus propios criterios y elecciones musicales por sus propias razones individuales, pero que tales criterios y elecciones siempre se daban en circunstancias históricas no de su propia elección: circunstancias materiales (los efectos de la tecnología, el comercio, la educación y el poder institucional de diversos tipos) y circunstancias discursivas (cómo se expresan y entienden la elección y los valores musicales). Argumentaba que los juicios estéticos son, necesariamente, construcciones sociales. Están determinados incluso en las circunstancias más individuales por lo que es posible, lo que es imaginable y lo que es explicable.

La primera cuestión que plantea este trabajo, pues, es que las circunstancias materiales y discursivas han cambiado desde 1996 y, por lo tanto, la construcción

social de los juicios de valor en la música popular debe volver a examinarse. Los motores del cambio cultural siguen siendo la tecnología, la demografía y la ideología, y los últimos veinticinco años de historia de la música popular han sido moldeados por el mayor dominio de los medios digitales para crear, almacenar y escuchar música, por los efectos continuos del envejecimiento y el cambio generacional y por las últimas manifestaciones de la globalización y el movimiento de personas, productos e ideas entre fronteras culturales y geográficas. Estas fuerzas históricas han impulsado la aparición de nuevas costumbres sociales y políticas, pero a la vez se han visto impulsadas por estas últimas.

Evidentemente, los efectos de estos cambios han sido objeto de estudio por parte de los académicos de la música popular y no pretendo realizar aquí un resumen o una crítica de su trabajo. Mi interés es más limitado: ¿qué repercusión tiene la historia reciente de la música popular en los argumentos sobre el valor y el discurso que plasmé en *Performing Rites*? Y una complicación añadida al respecto es que no solo es la cultura musical popular la que ha cambiado desde 1996; también lo ha hecho la academia. Si las circunstancias históricas y las posibilidades discursivas configuran a quienes hacen y escuchan música popular, estas también configuran a los académicos de la música. Tal vez tengamos la libertad de estudiar lo que nos gusta y de la manera que más nos gusta, pero solo en las circunstancias en las que nos encontramos, materiales e institucionales, intelectuales y conceptuales. Por lo tanto, los Estudios de Música Popular constituyen una iniciativa académica construida socialmente, con respecto tanto a lo que se estudia como al modo en que se conciben los temas de investigación. Si la música popular se puede definir, en líneas generales, como la música que le gusta a la gente, la cuestión es: ¿a qué gente? Y no cabe duda de que en el desarrollo académico de los estudios de música popular se ha considerado a cierta gente como más relevante que otra (los punks, por ejemplo, más relevantes que quienes realizan musicales o quienes van a verlos) o de que nuestro concepto de la gente que importa ha cambiado con el tiempo, en respuesta a los desafíos

políticos de la sociología feminista y los estudios de la cultura negra, por ejemplo.

Siempre se han reconocido algunas de las limitaciones de nuestro trabajo como académicos de la música popular: las condiciones académicas de empleo y docencia, los efectos del territorialismo disciplinario y las jerarquías de estatus o la política de financiación para la investigación. La IASPM se fundó en respuesta a esa indiferencia u hostilidad institucional. Sin embargo, los intereses académicos también están determinados por las experiencias de los académicos fuera de la academia, por la vida familiar, la edad y la mayor seguridad económica. El transcurrir del tiempo tiene sus propios efectos en la acumulación de conocimiento; la tecnología digital ha cambiado la forma de estudiar la música tanto como ha cambiado la forma de hacer música. Un problema actual, por ejemplo, es la sobrecarga de conocimiento. Cuando escribía *Performing Rites* tenía una certeza razonable de que había leído toda la literatura académica relevante sobre música popular en inglés y estaba al corriente de las obras más significativas en otros idiomas. En el momento en que se publicó el libro, tuve que aceptar que a partir de entonces mi esperanza sería leer solo una pequeña selección del trabajo académico disponible. Cada vez más académicos desarrollaban Estudios de Música Popular en más países y en más disciplinas. Sumemos a esto la dialéctica de las generaciones académicas, con cada nuevo grupo de estudiosos argumentando en contra de sus predecesores y los efectos de la moda académica. Con el paso del tiempo, algunos nombres clave (Adorno, Attali, Becker, Bourdieu...) han sido recurrentes y posteriormente han desaparecido en los debates de los congresos de la IASPM, mientras que los conceptos otrora dominantes (como el de las «subculturas») han dado paso a nuevas inquietudes intelectuales («identidad», por ejemplo).

Puedo ilustrar la interacción de los cambios en las circunstancias personales y profesionales con mi propia experiencia. Cuando escribí *Performing Rites* (que estaba basado en un programa de seminarios para postgraduados), impartía clases en un centro de estudios mediáticos, era crítico de rock en activo, formado

en el discurso del Reino Unido / EUA, y era miembro activo de la red europea de debate de la IASPM. Diez años más tarde daba clases en un departamento de música tradicional y tenía compañeros y alumnos de música, lo que significaba involucrarme no solo en la musicología, sino también en la psicología y la fisiología de la música, temas curiosamente ausentes en los estudios de música popular. A todos los efectos, había dejado de ser crítico de rock (aunque seguía presidiendo el jurado del Mercury Music Prize) y mi investigación entonces se centraba en la música en vivo más que en la música grabada. Por motivos familiares, había dejado de viajar al extranjero; pasaba mucho más tiempo con músicos que con periodistas y mis alumnos de postgrado tenían preocupaciones muy diferentes a las de los alumnos a quienes había dado clase en las primeras décadas de mi carrera.

Si las cuestiones que me interesan ahora no son las mismas que cuando escribí *Performing Rites*, ello se debe a que yo he cambiado y la cultura musical popular ha evolucionado. Tal como lo veo hoy en día, parece claro que el estudio de la musical popular (y la IASPM en particular) fue inicialmente una respuesta al surgimiento de una forma determinada de hacer música, el rock, que estuvo definido por tres factores sociológicos: las discográficas dominaban el negocio de la música, los jóvenes dominaban la creación y el consumo de música y las ideas románticas sobre la autenticidad dominaban el discurso crítico. Mi primer libro académico, *Sociología del Rock*, publicado en 1978, se vio ciertamente condicionado por estos factores y, en particular, por la necesidad de teorizar las diferencias sociológicas del rock con respecto a la música popular/de masas, por un lado, y la música clásica/culta, por otro. Estas cuestiones también influyeron en *Performing Rites*.

Ese es uno de los motivos por los que el libro ahora parece estar desfasado. El rock sigue siendo una forma significativa de música popular, pero ya no es la piedra angular de un ecosistema comercial o cultural. El acceso a la música, por ejemplo, actualmente está monopolizado por empresas de *streaming* como Spotify, Apple Music o YouTube, más que por las tiendas de

discos o las emisoras de música. A principios de la década de 2020, la industria musical corporativa tal vez se hubiera recuperado de la caída de las ventas de discos que se produjo en el cambio de siglo —sin duda era más rentable que nunca—, pero esto se debió a que se había adaptado con éxito al nuevo comercio del *streaming* digital. Las compañías discográficas también han tenido que adaptarse al auge de las corporaciones globales de música en vivo, como Live Nation, y al notable crecimiento de la economía de los festivales. Lo que antes era la música de los jóvenes se escucha hoy en día en homenajes y actuaciones de bandas tributo, mientras que la música en vivo más popular del nuevo milenio, la música electrónica de baile, tiene una estética muy diferente a la de los locales *indie* o los conciertos de rock en estadios.<sup>1</sup>

¿Cómo han afectado estos cambios a los discursos de valor en la música popular? En el resto de este trabajo abordaré esta cuestión bajo tres epígrafes: elegir música, escuchar música y hacer música.

---

## ELEGIR MÚSICA

La poeta inglesa Lavinia Greenlaw recuerda su adolescencia en Essex en la década de los setenta con estas palabras:

Esperar a escuchar una canción era como esperar que un autobús llegara a aquel pueblo. Me podía estar hasta una hora plantada al borde de la carretera esperando a un autobús que no llegaba, incapaz de aceptar que no estuviera a punto de aparecer, con la certeza de que, en cuanto entrara en casa y cerrara la puerta, entonces llegaría. Mientras esperaba a escuchar en la radio lo que me gustaba, me veía obligada a pasar horas escuchando otra música, pero entonces podía sonar algo más que me llamara la atención. Me entusiasmaba con una canción para luego distraerme con otra. Había canciones

que me venían a buscar y se aseguraban de que me las siguiera encontrando hasta que un día las tuviera en la cabeza y quisiera escucharlas. Echaba de menos algo que no poseía. ¿Qué otra forma más delicada de seducción podría haber? (Greenlaw, 2021: 57)

Uno de los efectos más significativos de la revolución digital es que los adolescentes ya no tienen que escuchar música que no les gusta. Yo lo hice hasta 2016. Cada año, como presidente del jurado del Mercury Music Prize, me enviaban unos 250 CD que tenía que escuchar en un plazo de unas seis semanas. Sin embargo, esta era una experiencia cada vez menos común y uno de los cambios más notables en el funcionamiento del premio Mercury en términos de *marketing* es que, mientras que en 1993 la gente se arriesgaba con un álbum preseleccionado y sus ventas aumentaban significativamente, ahora la gente prueba una canción o dos en Spotify y el efecto en las ventas es mucho menor. Merece la pena destacar esto porque históricamente, como recuerda Lavinia Greenlaw, una parte importante de la cultura musical popular consistía en escuchar cosas que no nos gustaban, en función de la organización de la programación de radio y televisión, el número limitado de los puntos de venta de música en el país y el conservadurismo de las clases de música en las escuelas. El riesgo de comprar un álbum (cuando dejaban de ser recopilaciones de éxitos) era que uno se gastaba el dinero sin haber escuchado la mayor parte del disco. El principal efecto de la tecnología digital sobre el consumo de música, en resumen, ha sido cambiar la naturaleza de la elección del consumidor.

De joven, el problema no era solo elegir la música que a uno le gustaba de entre lo que se escuchaba, sino también tratar de descubrir lo que no se escuchaba. Ir a la caza de discos y coleccionar rarezas discotequeras era una necesidad para el aficionado a la música popular, al igual que expresar una opinión sobre lo que se escuchaba, gustara o no. En cambio, ahora no es necesario tener una opinión, por ejemplo, de Ed Sheeran, ni siquiera de Beyoncé, porque no hace falta que los escuche. Si antes escuchábamos músi-

---

<sup>1</sup> Para tener una visión general de los cambios en la economía política de la música en el Reino Unido entre 1950 y 2015, véase Frith et al. 2013, 2019 y 2021

ca que nos gustaba en un contexto poco favorable (programas de entretenimiento ligero en la radio, por ejemplo), ahora la música que nos gusta es el contexto para todo lo demás que escuchamos. Creo que ese es uno de los motivos por los que mucha gente mayor de 40 años piensa que actualmente la música es menos importante para la juventud, aunque la cuestión es, más bien, que es importante de otro modo. Björn Ulvaeus, integrante de Abba, presentaba una campaña para garantizar que todos los que participen en la grabación de un disco reciban una recompensa adecuada en la economía de la música digital; esto es lo que explicaba al periodista de la BBC Mark Savage (22 de septiembre de 2021):

Queremos volver a experimentar lo que era abrir un álbum de doble funda y escuchar las canciones mientras leíamos las notas que lo acompañaban. Creo que es una experiencia muy valiosa que los jóvenes que escuchan música hoy en día se están perdiendo.<sup>2</sup>

Sin embargo, no explica *por qué* es una experiencia tan valiosa.

Ciertamente se podría decir que, si ya no es necesario justificar lo que se elige escuchar (porque ya no hay que argumentarlo), entonces no hay ninguna razón de peso para formar parte de una audiencia «informada». De ahí la disminución de la demanda de críticos, de una autoridad crítica, como señala el debilitamiento de la prensa musical. La cuestión ahora no es cómo se habla de música, sino si se habla de ella. Históricamente, la audiencia era aclamada públicamente, por así decirlo, por periodistas, locutores y el ruido de los departamentos de ventas de discos; así funcionaba el *marketing* musical. ¿Pueden los algoritmos realizar este trabajo de configuración de una audiencia? ¿Cómo se configuran actualmente los gustos del público?

El mismo día que la BBC informaba de la nostalgia de Björn Ulvaeus por las notas de los álbumes, *The Guardian* destacaba un trabajo de investigación publi-

cado en la revista *Proceedings of the Royal Society* que sugería que un modelo matemático que describía la propagación de una enfermedad entre la población funcionaba igual de bien a la hora de describir las tendencias de descarga de canciones.

Dora Rosati, autora principal del estudio y graduada en matemáticas y estadísticas por la Universidad McMaster de Ontario, Canadá, junto con sus colegas, se preguntaba si podrían aprender algo sobre cómo las canciones se popularizan mediante el uso de herramientas matemáticas que normalmente se aplican más bien a estudiar la propagación de enfermedades infecciosas.

El equipo recurrió a una base de datos de casi 1.400 millones de descargas individuales del servicio de *streaming* de música MixRadio, ya desaparecido. Centrándose en las 1.000 canciones más descargadas en el Reino Unido entre 2007 y 2014, midieron hasta qué punto un modelo estándar de epidemia, denominado modelo SIR, coincidía con las tendencias de descargas de canciones a lo largo del tiempo.

Rosati afirmaba: «Esto implica que muchos de los procesos sociales que impulsan la propagación de enfermedades, o análogos a esos procesos, también podrían estar impulsando la difusión de canciones. Más concretamente, respalda la idea de que tanto la música como las enfermedades infecciosas dependen de las conexiones sociales para extenderse entre la población.

«En el caso de una enfermedad, si entras en contacto con alguien que está enfermo, entonces tienes una cierta probabilidad de contraer dicha enfermedad. Con las canciones es muy parecido. La gran diferencia es que en el caso de las canciones, no tiene por qué ser un contacto físico; podría ser que mi amigo haya usado esta nueva canción en su historia de Instagram, así que ahora voy a ir a buscarla».<sup>3</sup>

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>

Los estudiosos de la música popular tradicionalmente se han visto a sí mismos como fans, como coleccionistas, que acumulan el conocimiento auditivo que les da autoridad para actuar como promotores o comisarios implícitos. ¿Sigue siendo viable esta afirmación en el mundo de la audiencia digital? Tal vez nuestra función ahora sea *distinguirnos* de la audiencia de a pie, ya sea como historiadores, archiveros y custodios de un pasado en el que nadie más tiene mucho interés o a través de nuestra obligación con la música poco popular, con la música que nadie escucha. La primera tarea implica convertirse en expertos en memoria musical, realizar estudios críticos de las industrias del homenaje y la nostalgia, y preocuparse por la conservación y el archivo de los objetos materiales de la música popular y sus huellas. La segunda tarea consiste en hacer que lo que no se escuche se escuche en un momento en que la gente puede elegir escuchar lo que quiera.

Sin embargo, queda una pregunta por responder: ¿qué tipo de autoridad pueden reclamar los académicos de la música popular en la era digital? ¿Por qué debería interesarle a alguien lo que decimos? Los primeros académicos del rock, como yo, tendíamos a considerarnos críticos, aunque, en general, los académicos no son precisamente buenos críticos. Rara vez se preocupan por lo que realmente escucha la gente.

Hace muchos años acudí a una reunión de la entonces ejecutiva de la IASPM en casa de Philip Tagg, en Gotemburgo. La reunión coincidió con el Festival de Eurovisión, que se celebraba ese año en Suecia. En la radio sueca se les ocurrió la brillante idea de que nosotros —como IASPM— diéramos nuestra opinión experta de quién debería ganar después de todas las actuaciones. Cuando apareció la primera actuación en el televisor de Philip, un miembro de la ejecutiva, que no era europeo, se quedó tan horrorizado que se inició un debate sobre la música popular, la explotación comercial, la corrupción de las audiencias, etc., una discusión tan acalorada que, cuando nos llamaron de la radio sueca, no pudimos hacer ningún comentario porque no habíamos visto ninguna de las actuaciones.

Este es un ejemplo de cómo los académicos de la música popular que actúan como críticos están menos preocupados por lo que hay —los sonidos— que por lo que no hay —su significado—. La música es sinónimo de otra cosa, representa algo o necesita ser interpretada, significa algo que se esconde detrás, debajo o en lo más profundo de los sonidos reales que llegan a nuestros oídos. Como consecuencia, se da una especie de negligencia investigadora. Seguimos sin entender bien qué hace alguien que escucha música y qué es escuchar música. Existen estudios útiles sobre la ideología de la escucha —la construcción de la audiencia silenciosa, atenta y autónoma en la sala de conciertos del siglo XIX, por ejemplo—, pero hay poca evidencia de que la gente, incluso en las salas de conciertos, escuche la música así (aunque sepa cómo comportarse como si lo hiciera). Y es aún más dudoso que este modo público de escuchar sea la forma en que se escucha la música clásica en casa.

El relato más sugerente que conozco sobre el hecho de escuchar música popular lo escribió Franco Fabri, describiendo en una conversación publicada su experiencia al escuchar un álbum del grupo británico The Shadows. Describe un estado mental a medio camino entre la vigilia y el sueño, una especie de suspensión consciente del pensamiento controlado para que el flujo de la música determine el flujo de retazos de imágenes, emociones, recuerdos, sentimientos.<sup>4</sup>

En cambio, los sociólogos, ya sea Bourdieu dando cuenta de las audiencias de música clásica en los años cincuenta o estudiosos más recientes cuando escriben sobre los festivales de música de la década de 2010, tienden a tratar la escucha musical como una ocasión para algo más: una muestra de «distinción» o la expresión de una «identidad». Sin embargo, esto no responde a la pregunta que me interesa: ¿qué hacen realmente quienes escuchan música *como audiencia*?

---

4 Véase Fabri y Quiñones 2014.

## ESCUCHAR MÚSICA

En el otoño de 2021 *The Guardian* entrevistaba al británico Sir Lucien Grainge, director de la corporación mundial Universal Music, con sede en Nueva York. Grainge explicaba al periódico por qué los propietarios de la compañía, el conglomerado francés Vivendi, habían decidido que Universal cotizara en bolsa de manera independiente. El rendimiento de Universal estaba en auge gracias al aumento de la escucha digital. Diez años antes, cuando las ventas de discos se habían desplomado y el *streaming* aún no producía ingresos significativos, Universal había ingresado 4.200 millones de euros y obtenido un beneficio de 507 millones de euros. La compañía estaba entonces en vías de obtener unos ingresos anuales de alrededor de 8.000 millones de euros y unos beneficios anuales potenciales de 1.500 millones de euros. Grainge sugería lo siguiente:

Hay mucho más por venir, muchas oportunidades. Los índices de penetración de los servicios digitales en algunos de los países más grandes aún no han alcanzado los de los mercados más maduros, por lo que hay mucho margen en esos mercados clave. Y si a eso le sumamos que los fans escuchan cada vez más música a través de altavoces controlados por voz, coches conectados, redes sociales, juegos, gimnasios, etc., se entiende por qué creemos que estamos solo al principio de una nueva ola de consumo de música. Esta ola está teniendo lugar en diversas plataformas, algunas de las cuales ni siquiera estaban en el radar hace apenas unos años.

Mark Mulligan, analista de Midia Research, confirmaba que alrededor del 10 % de los casi 22 mil millones de dólares en ingresos globales en *streaming* en 2020 procedían de los ingresos por licencias de escucha en plataformas como Facebook, a través de altavoces inteligentes como Alexa, de Amazon, en juegos como Fortnite y del negocio de la bicicleta estática en casa. En sus propias palabras:

La música está llegando a todas partes. Además de los programas de televisión, los juegos, la publicidad, TikTok, Peloton, se está produciendo un gran crecimiento en Instagram. El *streaming* fue

como el arranque que necesitaba el corazón de la industria. Lo ha puesto en marcha y mantiene las luces encendidas. Pero no se acaba aquí. Los inversores compran catálogos musicales y los mercados emergentes registran un fuerte crecimiento. Todo esto hace que la industria musical atraiga el interés de los inversores. La industria parece estar en pleno crecimiento.<sup>5</sup>

Tampoco parece que tenga mucho que ver con lo que era en la época del rock y está organizada en torno a formas muy diferentes de escuchar música, lo que también se evidencia en otro efecto de la creación de música digital: el éxito comercial de la música electrónica de baile. De hecho, el baile siempre ha sido una de las formas más importantes de escuchar música popular, pero no ha interesado mucho a los investigadores de influencias roqueras. Los antropólogos llevan mucho tiempo sosteniendo que la música y el baile no pueden tratarse como actividades separadas, pero los estudiosos de la música popular han ignorado el baile por completo o lo han asociado a géneros musicales pop menos significativos. En la práctica, sin embargo, la historia de la música popular no puede disociarse de la historia del baile, de quién baila con quién, dónde, cuándo y cómo.

La evolución de la música popular en Gran Bretaña durante la postguerra, por ejemplo, estuvo impulsada por las necesidades de quienes bailaban: bailar jazz en los clubs sentó las bases de lo que luego serían los clubs de rock and roll y R&B, los clubs de blues, las discotecas y los clubs de baile. La novedad de los años cincuenta no era que los jóvenes pasaran mucho tiempo bailando (también lo hacían en los años treinta y cuarenta), sino que esta vez pasaban cada vez más tiempo bailando en locales a los que solo acudían jóvenes. El significado del baile para la juventud puede relacionarse claramente con el cortejo y la sexualidad, pero el baile también era un escenario en el que se escuchaba música, en el que el significado/valor de la música estaba relacionado con las articulaciones y

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

respuestas físicas. En el periodo 1950-1967 tuvieron lugar en el Reino Unido dos tipos de luchas ideológicas sobre la manera de escuchar música: la escucha silenciosa frente a la escucha ruidosa (un problema constante) y la escucha como espectáculo (ver al grupo) frente a la escucha como participación (bailar). Los promotores tenían problemas cuando un grupo de personas quería ver a los artistas y otro quería bailar con su música. Era difícil organizar el espacio para que ambos grupos pudieran estar satisfechos.

Desde que escribí *Performing Rites* la importancia cultural de la pista de baile se ha vuelto más evidente, pero todavía nos faltan estudios sociológicos del baile como forma de escuchar.<sup>6</sup> ¿Cómo entienden quienes bailan los placeres relativos del impulso narrativo y la repetición o el modo en que su atención cambia entre capas de sonido? ¿Cómo se relaciona la capacidad de escuchar diferentes patrones sonoros con la experiencia de moverse al ritmo que marcan? Lavinia Greenlaw sugiere lo siguiente:

Tal vez el baile es la forma definitiva de amplificación. Escuchas una canción y tu cuerpo la hace sonar más fuerte. Tú también empiezas a sonar más fuerte, a ser más tú misma y a estar más liberada. Siempre me ha costado resistirme a bailar y me sonrojo de lo mucho que me gusta. A veces bailo porque me siento demasiado tímida para entablar una conversación. O me siento sobreexcitada y al instante intento contenerme. ¿Me basta con una buena canción para abandonar mi yo comedido? ¿Quién es esa criatura alarmante que se siente obligada a lanzarse por ahí? La retengo y trato de bailar con la misma despreocupación que quien no sabe estarse quieto mientras habla (Greenlaw, 2021: 58-9).

Uno de los nuevos términos del apéndice de 2013 del *Oxford English Dictionary* era *dad dancing*, que definía como «el tipo de baile característico de los

padres en las bodas y que avergüenza a sus hijos» y que la revisión de 2014 del *Chambers Dictionary* define como «baile con un vergonzoso desprecio por el ritmo y la moda, considerado característico de los hombres de mediana edad». Tales definiciones, como la autorreflexión de Greenlaw, plantean todo tipo de interrogantes sobre la función del baile en las relaciones sociales que conforman la escucha de música. Desde la perspectiva del rock, una particularidad del baile es que no se centra en que nadie sea la estrella: en la pista de baile la música se experimenta a través de los cuerpos de quienes bailan, no de los intérpretes, mientras que el trabajo del DJ cuestiona la supuesta distinción entre creatividad en el estudio y creatividad en el escenario. La respuesta comercial a estas confusiones fue la comercialización de los «súper DJ», que encarnaban un nuevo tipo de artista estrella, pero esto solo planteó más preguntas: ¿quienes bailan escuchan (o quienes escuchan bailan) siguiendo al súper DJ, la música que pincha o ambas cosas a la vez? ¿Quién hace la música en este caso?

---

## HACER MÚSICA

En septiembre de 2021, la Oficina de Propiedad Intelectual del Reino Unido publicó un informe exhaustivo de los «ingresos de los “creadores de música” en la era digital». Una de sus conclusiones más sólidas fue que «no hay evidencia de que haya existido una época en la que la música grabada fuera la base de unos ingresos sustanciales para un gran número de músicos, ni siquiera cuando los ingresos totales eran más altos...» (Hesmondhalgh et al., 2021: 18). La mayoría de los músicos no viven de los derechos de autor, la venta de discos o las licencias, sino de la venta de sus servicios. Para ellos, la música es un arte, no un artículo de consumo. Esto era cierto cuando la industria discográfica dominaba el negocio de la música entre las décadas de 1950 y 1990 y lo es ahora, cuando ya no lo hace. ¿Qué consecuencias tiene?

En primer lugar, se trata de cuestionar el tratamiento académico dominante de los músicos en términos de su autoexpresión creativa (la noción romántica que

---

<sup>6</sup> La revista pionera *Dancecult* aborda estas cuestiones y fomenta el estudio etnográfico, pero sus artículos a menudo parecen sugerir que importan más los significados que las prácticas. Es como si los filósofos se sintieran más atraídos por la pista de baile que los sociólogos.

sustentaba el discurso del rock) y sugerir que deberíamos entender a los músicos como trabajadores y no como artistas, como gente que hace música no para sí misma sino para otra gente, para ocasiones, necesidades y fines sociales. La cuestión no es contraponer lo artístico a lo comercial, sino lo que se considera excelencia en las habilidades y técnicas artesanales y quién es el mejor juez al respecto.

En segundo lugar, la creación de música es un proceso colectivo. La «creatividad» implica jerarquías de colaboración entre diversos trabajadores de la música: no solo los intérpretes, instrumentistas y cantantes, sino también las personas que hacen posible la interpretación. Y tales jerarquías cambian según las circunstancias. En este sentido, la sociología de la música puede relacionarse con la sociología de la ciencia. Pensemos, por ejemplo, en los efectos que tienen en la creación musical los cambios en las condiciones tecnológicas de la producción musical. La historia de los músicos que hacen música popular es necesariamente también la historia de los instrumentos musicales, de los estudios de grabación y de la amplificación en el escenario.

En tercer lugar, pensar en la música como arte y no como artículo de consumo supone cuestionar las definiciones académicas aceptadas de «música popular». Se podría argumentar, por ejemplo, que el jazz ha sido bastante más significativo para la historia de la música popular que el rock, aunque esto no se aprendiera en los eventos de la IASPM, y aunque hemos tendido (debido a los orígenes de la IASPM) a definir la música popular en contraposición a la música culta, desde una perspectiva artesanal los términos de este contraste no funcionan realmente. Los músicos que se dedican a la música clásica también son artesanos; también prestan servicios musicales. Los conciertos de música clásica, al igual que los de rock, son eventos sociales con fines sociales. De hecho, muchos músicos en activo despliegan sus habilidades técnicas en una gran variedad de entornos musicales y, desde luego, por encima de la distinción entre culto y popular.

Al releer *Performing Rites* me doy cuenta de que muchas de las cuestiones que me preocupaban tenían

más que ver con la creación de estrellas que con la creación de música, y es notable que algunos de los trabajos más imaginativos de la investigación de la música popular se desarrollaran bajo las etiquetas de «estudios de celebridades», por un lado, y «estudios de fans», por otro. ¿Existe un subcampo de investigación igualmente dinámico sobre lo que podríamos llamar el *día a día* de los músicos o sobre las relaciones sociales y técnicas de las que depende la vida de los músicos? Si tuviera que reescribir *Performing Rites*, ahora estaría menos interesado en cómo los músicos se convierten en estrellas y más en cómo los músicos dan sentido a su vida cuando no se convierten en estrellas. Estaría menos interesado en saber por qué se idolatra a los artistas y más en cómo se observan las interpretaciones más cotidianas. El estrellato y el fenómeno de los fans son efectos bien conocidos del comercio de la música y, aunque las nuevas tecnologías puedan haber cambiado los términos de ese comercio, la lógica del *marketing* continúa siendo la misma. Lo que no tiene en cuenta es el valor de la música como parte de la vida cotidiana.

---

## CONCLUSIÓN

A finales de los sesenta, cuando estudiaba métodos de investigación como parte de mi formación reglada en sociología, mi profesora, Shirley A. Starr, comentaba que muchos consideraban a los sociólogos como unos pesados que recogían las singularidades y casualidades de las rarezas y elecciones individuales de la gente y las explicaban como hechos sociales, encajándolos en patrones determinados por factores institucionales, normas sociales, funciones, roles, etc. (*El suicidio* de Durkheim era el texto clave para este argumento). Sugería que también podíamos plantearnos nuestra tarea al revés, que podíamos demostrar que las cosas que la gente hacía sin pensar, «de manera natural», por así decirlo, podían ser hechos sociales, pero también, desde un punto de vista académico, bastante extraños (para ello se basaba en los escritos de Erving Goffman).

Esta sugerencia se me quedó grabada, así que quiero finalizar este artículo sugiriendo que, como sociólogos,

deberíamos partir de la premisa de que la música es algo extraño en los seres humanos. Esta es una de las razones por las que a los biólogos evolutivos, a los teóricos del psicoanálisis y, en efecto, a los marxistas les ha resultado difícil ocuparse de ella. ¿Por qué, por ejemplo, en la Gran Bretaña de la década de 1950, un gran número de jóvenes (o más o menos jóvenes), en su mayoría chicos, pero también chicas, decidieron de repente que, sin ninguna habilidad musical evidente o formación en absoluto, podían coger o diseñar un instrumento, subirse a un escenario y empezar a tocar *skiffle*? ¿O por qué, en las décadas posteriores, en toda Gran Bretaña, ha surgido un gran número de personas, más bien de edad avanzada (aunque no en todos los casos), a menudo (pero no siempre) profesionales cualificados, dispuestos a pasarse un par de horas a la semana (pagando por este privilegio) cantando en un coro, practicando intensamente, encomendándose a la autoridad de un «maestro» de coro, trabajando finalmente con músicos profesionales, para realizar uno o dos conciertos al año? ¿Y qué podría resultar más extraño que estos dos relatos recientes sobre el comportamiento de los fans? El primero es de la periodista de la revista *Vice* Hannah Ewens; el segundo es de Lucy Bennett, académica de medios de Cardiff.

Finales de 2016 - inicio de la primavera de 2017: me despierto a las 2 o 3 de la mañana y cruzo Londres en el autobús nocturno para ir de mi piso, en el barrio de Peckham, situado al sur, hasta un local de música. No sé a quién me voy a encontrar, pero sé que al día siguiente por la noche hay un concierto de pop o de rock y ahí estarán los fans, con ganas de ser los primeros en entrar. No parece que sea particularmente exclusivo de ningún tipo de música, siempre y cuando haya muchas fans. Digo «muchas fans» refiriéndome, casi exclusivamente, a chicas adolescentes, ya que es lo que siempre me encuentro (Ewens, 2019: 31).

Aunque no estén físicamente presentes y se encuentren en zonas horarias diferentes, los fans [de U2] se reúnen para compartir sus opiniones y conocimientos y la emoción que rodea a este acontecimiento concreto [un concierto de U2 en

un estadio en Sudáfrica] de tal manera que no solo se sienten parte de la experiencia musical «en vivo», sino que crean la suya propia. Algunos confeccionan y publican en redes posibles repertorios de canciones, compartiendo sus propias quinielas, mientras que otros reproducen los temas que se van interpretando a medida que se envían los mensajes con las canciones. Tras el concierto, el interés continúa: los fans cuelgan en YouTube grabaciones y canciones del espectáculo y comparten sus fotos... Mientras algunos fans utilizan las redes sociales para enviar boletines a otros fans durante el concierto, otros llevan la conexión más allá utilizando un servicio llamado 1000Mikes —autodenominado Radio 2.0— para retransmitirles todo el espectáculo en directo. Los asistentes voluntarios utilizan su teléfono móvil para conectarse a la plataforma, que genera un canal personal de retransmisión en vivo, al que otros aficionados pueden acceder para escucharlo a través de la página web (Bennett, 2012: 548).

Estas actividades para la audiencia, al igual que las actuaciones de los grupos de *skiffle* y los coros, son sin duda actividades raras y su valor para los participantes no es fácilmente explicable en términos de los discursos sobre comercio, arte y folclore que ya analicé en *Performing Rites*. Para los sociólogos es especialmente importante documentar y celebrar el comportamiento singular que el amor por la música puede inspirar en la vida cotidiana actual, cuando la música se ve cada vez más constantemente mediaticada, explicada y etiquetada. En la lógica comercial de los medios digitales, todo debe categorizarse, encajar en una categoría.

Cuando presenté la versión original de este artículo en Gijón acabé rindiendo homenaje a Jan Fairley, compañera de la IASPM y amiga de Edimburgo que fue la presidenta de la IASPM cuando se celebraba el anterior congreso (en Sudáfrica en 2011), fallecida en 2012. Jan era una persona que no encajaba del todo en ninguna categoría académica. Era profesora y académica independiente, y locutora y periodista *freelance*; su doctorado fue en etnomusicología, pero se sentía a gusto en la IASPM. En los congresos

de música popular su misión era asegurar que los argumentos no se limitaran a la música popular angloamericana. Como etnomusicóloga argumentó que conceptos como la autenticidad o la tradición debían prestar atención a las decisiones prácticas de los músicos. La creación de música es un arte en todas las sociedades y en sus numerosas entrevistas con estrellas internacionales de la música en diversas publicaciones, Jan siempre se interesó más por lo que hacían que por quiénes eran. Buscaba desexotificar la música rara y celebrar su rareza como trivial.<sup>7</sup>

En Edimburgo, Jan Fairley cantó en dos grupos, un coro de iglesia y un coro femenino de género *barbershop*, y siempre le llamaron la atención los aspectos poco conocidos de la sociabilidad musical. Sabía que la música era la actividad humana por excelencia, que hacer música es lo que nos hace humanos. En términos evolutivos, la música es la base de la sociabilidad, la cultura, la capacidad de hacer cosas juntos por placer, y por lo tanto, es necesariamente

política, una forma importante de entender lo que se entiende por *una buena vida*.

La buena vida no es un tema que abordara de manera directa en *Performing Rites*, pero la he tenido en mente de forma constante durante la desorientadora experiencia de vida que provocó el COVID-19 sin música en vivo, y las preguntas que planteo ahora son: ¿Cómo se entrelaza la creación de música con la cotidianidad? ¿De qué manera se ve la sociabilidad moldeada por la música? Y ahora, mi punto de partida es que la música popular es un proceso, no una cosa.<sup>8</sup> Su valor no reside en su forma de producto congelado, sino como actividad social. La música no es algo que se tiene, sino algo que se hace, como músicos, como audiencia, como melómanos, en ocasiones especiales y como rutina. La música popular, es decir, la música que hunde sus raíces en situaciones sociales, se asume necesariamente como algo que se da por hecho, pero también como algo maravillosamente raro.

---

7 Para consultar una muestra del trabajo de Jan, véase Fairley 2014.

---

8 Para profundizar en este argumento, véase Frith 2018.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. y 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, E. Encabo (ed.), *Sound in Motion*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 1-13.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., y 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., y 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., y 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.
- Hesmondhalgh, D., Osborne, R., Sun, H., y Barr, K. (2021). *Music Creators' Earnings in the Digital Era*, Londres: Intellectual Property Office.
- Greenlaw, L. (2021). *Some Answers Without Questions*, Londres: Faber & Faber.

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Simon Frith*

Simon Frith es profesor emérito de la Universidad de Edimburgo. Su primer libro, *Sociología del Rock (The Sociology of Rock)*, se publicó en 1978 y se tradujo al castellano en 1980. Ha publicado extensamente en el campo de la sociología musical como académico y periodista. Su libro más reciente es el tercer y último volumen de *The History of Live Music in Britain. 1950-2015*, publicado por Routledge en 2021.





# Pop-rock, cosmopolitismo musical y conocimiento musical corporeizado

*Motti Regev*

THE OPEN UNIVERSITY OF ISRAEL

[mottiref@openu.ac.il](mailto:mottiref@openu.ac.il)

ORCID: 0000-0002-3829-6869

Recibido: 13/09/2022

Aceptado: 21/06/2023

## RESUMEN

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

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

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

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

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

## SUMARIO

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

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

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

## INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

---

### COSMOPOLITISMO MUSICAL

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

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

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

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

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

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

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

---

## POP-ROCK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

## CONOCIMIENTO MUSICAL

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

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

### Conocimiento discursivo

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

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

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

### Familiaridad musical

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

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

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

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

### Conocimiento sonoro

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

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

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

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

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

---

### EL POP-ROCK Y LA TRANSFORMACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Motti Regev*

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



# No solo un campo de nabos: experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock

*Amparo Lasén*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

[alasen@ucm.es](mailto:alasen@ucm.es)

ORCID: 0000-0003-4906-7890

Recibido: 20/04/2022

Aceptado: 21/06/2023

## RESUMEN

Este artículo plantea un acercamiento sociológico al rock atendiendo a los afectos, el cuerpo y las coreografías de género (Foster, 1998). Tomando como objeto de estudio la escucha, y la particular forma de escucha incorporada que es el baile, retomo el enfoque y la sensibilidad del análisis precursor de Richard Dyer (1979-2021) sobre las políticas sexuales, materiales y afectivas del rock y del disco, explorando algunos aspectos del erotismo del rock. A partir de un análisis de entrevistas en profundidad con varones adultos acerca de sus experiencias de baile, se muestra como el rock habilita otras posibilidades eróticas y políticas, además del despliegue de falocentrismo y masculinidad hegemónica, señalada por Dyer.

**Palabras clave:** rock; baile; masculinidad; coreografías de género; cuerpo

## 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

## SUMARIO

- En la onda de Richard Dyer
  - Coreografías de género
- Apuntes metodológicos
  - Investigar lo erótico y erotismo de la investigación
- Cuerpos masculinos fuera de lugar
- Erotismo de los cuerpos en sintonía
- Conclusión-potencial 'queer' de bailar rock
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

**Autora para correspondencia / Corresponding author:** Amparo Lasen. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Sociología Aplicada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Campus de Somosaguas. 28223 – Pozuelo de Alarcón (Madrid).  
**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Lasen, A. (2024). No solo un campo de nabos: experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 47-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.3>

## EN LA ONDA DE RICHARD DYER

Este artículo trata de las experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock, en esa escucha particular que es el baile. Retomo la propuesta de Richard Dyer (1979-2021) de considerar los géneros musicales como «sensibilidades»: una combinación de elementos sonoros, comportamentales, estilísticos, corporales y valorativos. Una forma de conocimiento hecho cuerpo que facilita orientaciones sensoriales y afectivas compartidas, que permite preguntarse por las disposiciones que se movilizan, las experiencias materiales, corpóreas, intelectuales, afectivas que se generan en la recepción, y las tensiones resultantes. Esta investigación sobre varones que bailan rock trata de cómo afectan y cómo son afectadas las formas de recepción en el ámbito de los sentires que engloba sensaciones, sentimientos, sentidos y orientaciones que emergen y son configurados en experiencias musicales particulares. Sigo a Dyer en la atención a las formas de erotismo que facilitan los géneros musicales, así como a la potencialidad política transformadora de las prácticas musicales,

en relación con las encarnaciones de género y experiencias corporales, en este caso respecto de las experiencias masculinas de bailar rock y su relación con las expectativas y mandatos de la masculinidad normativa. Esta consideración permite atender a las diferentes experiencias sonoras sin tener que entenderlas según una lógica de significación como la del lenguaje, sino como generadoras de afectos (Gilbert, 2006: 113). La música no representa o codifica una experiencia del cuerpo, sino que es configurada y transmitida por esta experiencia, y solo puede hacerlo al interactuar con los cuerpos. La experiencia corpórea de la escucha, y de la escucha particular del baile, resulta de la interacción entre los sonidos y los cuerpos de los participantes, humanos y no humanos (objetos, sustancias, tecnologías), y ello contribuye a la producción de esa experiencia y del espacio sonoro que emerge en la pista de baile o en el lugar del concierto.

Dyer contrapone el erotismo de todo el cuerpo del disco, al erotismo masculinista y falocéntrico del rock.

El rock sería una tecnología de la cultura patriarcal, «mezcla de torpeza y empuje», que te agarra y no te suelta. Su análisis resuena con el texto pionero de Simon Frith y Angela McRobbie (1978) sobre la música popular como expresión y regulación de la sexualidad, según normas y expectativas de género dentro de la heterosexualidad normativa. Este texto, influido por la crítica feminista de los setenta, opone el rock al pop para adolescentes. En el rock se desplegaría una versión de la sexualidad masculina a través de una iconografía sexual que usa a las guitarras y los micrófonos como símbolos fálicos, donde el fuerte volumen y la insistencia rítmica configuran técnicas de excitación y clímax. La caracterización contrapuesta de ambas músicas contribuye a establecer género y a reforzar el binarismo (Peraino, 2005). Si el ritmo y la percusión del rock y sus guitarras eléctricas son representativas de la masculinidad, entonces el menor énfasis rítmico del pop y su uso de las guitarras acústicas serían indicadores de la sexualidad femenina. En esa reproducción del binarismo de género, estos análisis críticos no toman en consideración la complejidad del rock y de su recepción en términos de género y de experiencia corporal, ni se ocupan de cómo opera el erotismo del rock en la recepción y producción musical de mujeres y personas no heterosexuales, que también son artistas y fans de rock (Fast, 1999). Tampoco dan cuenta de la ambivalencia y las tensiones en la performatividad de masculinidad de los rockeros estrella que citan. Las referencias repetidas a músicos como Robert Plant, Jimmy Page o Mick Jagger como ejemplos de *cock rock* olvidan que sus actuaciones, bailes y apariencia no coincidían con la masculinidad normativa de su tiempo y les hacían ser juzgados como andróginos y afeminados. Como había ocurrido décadas antes con Elvis Presley y su movimiento de caderas, objeto de censura televisiva, considerado femenino y ambiguo, al tiempo que hipersexualizado e impropio de varones blancos (Leibetseder, 2021).

Sigo el ejemplo de Dyer, quien, a diferencia de Frith y McRobbie, no identifica géneros musicales con géneros o formas de sexualidad, sino que muestra cómo los cuerpos pueden experimentarse de modos

radicalmente distintos según los procesos afectivos en que participen. En esta investigación exploratoria se pregunta si los espacios sonoros bailables del rock así como su erotismo son solo y siempre un campo de nabos y si la recepción y la escucha del rock de los fans se limita a reproducir la sensibilidad masculina de los contenidos musicales, literarios, performativos, mediáticos, etcétera, del llamado *cock rock*; y si la actuación y escucha corporales del baile donde se despliega la «volatilidad» de nuestros cuerpos y su resistencia intrínseca al «disciplinamiento» (Grosz, 1994), puede desestabilizar el vínculo del rock con la masculinidad y el falocentrismo.

Seguir la sensibilidad investigadora que despliega Dyer para responder a esas preguntas es un poco usar a Dyer contra Dyer. Requiere también desarrollar metodologías de escucha, observación y análisis que no se centren solo en lo semiótico y discursivo, en el análisis de las letras, las representaciones e iconografías visuales, las vestimentas y modas, sino en los elementos afectivos y no verbales emergentes en las experiencias físicas y corporales de la escucha y, en este caso, el baile. A diferencia de una gran parte de los estudios de la sociología del rock, se trata de no fijarse solo, ni principalmente, en los músicos, en la prensa, la industria y la crítica musical, en la producción musical, en el sentido restringido, sino abrir el foco a la interacción con la recepción, los públicos, las y los fans, entendidos como parte de la producción musical también, y no solo de contribuir a la producción de interpretaciones y sentidos, sino también a la de la música y los espacios sonoros que emergen de las experiencias musicales.

### *Coreografías de género*

Las situaciones de baile son ejemplos de coreografías de género (Foster, 1998). Esta noción subraya el carácter performativo y relacional del género, así como la referencia a un guion o conjunto de normas e instrucciones acerca de la construcción recíproca y encarnada de lo femenino y de lo masculino, de lo que es considerado apropiado o impropio para varones y mujeres. Erving Goffman (1987) es uno de los primeros autores en señalar el carácter performa-

tivo y coreográfico del género, como dispositivo de organización social articulado con otras jerarquías y dispositivos dicotómicos, como la división público/privado, en sus análisis de la dramaturgia de los rituales de interacción cotidianos, así como de la hiperestilización de esas convenciones de género en las representaciones publicitarias.

La noción de coreografía subraya el carácter relacional, performativo y sujeto a un guion de sentidos, mandatos y expectativas, del género. Mantiene la consideración del género como formas de actuación repetidas que actualizan normas, encarnadas por las personas en sus relaciones e interacciones (Butler, 1990), subrayando también la importancia del *script*, del guion, del conjunto de instrucciones y ordenamiento que se actualiza, se repite, «se baila». La metáfora coreográfica permite entender las actuaciones y relaciones de género como traducciones e interpretaciones de normas y sentidos, no solo discursivas sino también corpóreas, en el doble aspecto de interpretación: como actuación particular y como imputación de sentidos condicionados histórica y culturalmente. La noción de coreografía, como la de *performance*, incluye la cuestión de la sedimentación de esas redes de sentidos, en tanto que significados, sensaciones, sentimientos y orientaciones, relacionados con lo femenino y masculino, susceptibles de cambiar a lo largo del tiempo, donde la necesaria repetición supone una oportunidad para el cambio, intencional o no. En las coreografías de género los cuerpos son activos y reactivos, generativos y receptivos, inscriptores e inscritos. En su atención al movimiento y al potencial teórico y crítico de las acciones corporales, la coreografía desafía a la dicotomía entre prácticas culturales verbales y no verbales, señalando cómo las expectativas y convenciones respecto de cuerpos y gestos están conectadas a estructuras de poder políticas y sociales. El aspecto relacional de las coreografías de género atañe a las personas y grupos involucrados, pero también a otros participantes: objetos, tecnologías, materialidades, y también sonidos y músicas, que condicionan también nuestros gestos y movimientos, facilitando ciertos pasos y obstaculizando otros. La noción de coreografía de

género permite también atender a la configuración recíproca de las posiciones, movimientos y gestos, a cómo las posiciones de unos determinan o limitan los movimientos de las otras y cómo salirse de esos movimientos conlleva tensiones, el riesgo de pisarse o empujarse, literal o metafóricamente.

---

## APUNTES METODOLÓGICOS

Este artículo se basa en una pequeña investigación exploratoria llevada a cabo en tiempo de la pandemia y de restricciones en cuanto a los contactos, conciertos y formas de ocio nocturno vinculadas con el baile. El trabajo de campo comprende diez entrevistas en profundidad, y la observación de vídeos en línea de situaciones de baile rock en festivales y conciertos. Este artículo se centra en el análisis de esas diez entrevistas. La captación de los participantes se hizo siguiendo la técnica de la bola de nieve, a partir de anunciar en redes sociales, y a amistades y personas conocidas, que buscaba entrevistar a varones adultos, amantes del rock que estuvieran interesados en hablar acerca de sus experiencias de baile rock.<sup>1</sup> Esta búsqueda de participantes interesados encontró a fans y aficionados al rock y a los conciertos, y también a cuatro con una relación más profesional con el rock: un profesor de baile, un guitarrista y cantante de un grupo de rock de los ochenta y noventa, y dos músicos amateurs. Las edades de los entrevistados van de los treinta y dos a los sesenta y cinco años, todos son payos y blancos, sus ocupaciones y lugares de residencia son diversos: docentes (universidad, formación profesional), informático, mecánico de coches, agricultor, opositor o arquitecto, en ciudades como Madrid, Bilbao, Murcia, Cuenca, Segovia, Santa Cruz de Tenerife o Arrecife.

---

1 Las variables relevantes para la selección de participantes fueron: ser varones y aficionados al rock, para explorar las dinámicas entre masculinidad y baile, ser adultos, para buscar una cierta homogeneidad experiencial y corresponder mejor a las edades del público mayoritario del rock en la actualidad, y tener interés en esta práctica musical y en participar en una investigación sobre bailar rock, pues nuestra experiencia investigadora nos indica que la calidad de las investigaciones aumenta cuando podemos contar con participantes interesados.

Por esta razón, además de por las limitaciones de la pandemia, la mayoría de las entrevistas se hicieron a través de videollamada en septiembre y octubre de 2021.

Al pedir ayuda para contactar con ellos, surgió la pregunta de qué entendía por rock, respondí que lo que lo interesados entendieran como tal, que se sintieran interpelados por esa llamada a la participación, y luego veríamos en las entrevistas qué música bailaba cada cual.<sup>2</sup> Rubén López Cano, amigo musicólogo, observó con humor la contradicción de bailar rock, puesto que el rock no se baila. Mi respuesta fue similar, considero bailar lo que los participantes interpelados por la propuesta entienden, y luego en las entrevistas ya veríamos cómo, cuándo, qué y dónde se baila. En algunas entrevistas esta cuestión apareció de manera explícita, en especial para aquellos que bailan distintos tipos de rock y de diferente manera. Tono, el profesor de baile, quería saber si íbamos a hablar de rock'n roll «tipo Elvis» o de rock más moderno «desde los Who a Extremoduro». Otros participantes que también bailan rock'n roll clásico, más reconocido como música de baile, y rock «moderno» con sus etiquetas hard, duro, heavy, indie, americana, pop rock, etcétera, directamente pasan a describir cómo bailan las músicas que prefieren sin pedir más precisión, comparando las distintas situaciones y sensaciones del baile. Algunos entrevistados expresaron de manera explícita la ambivalencia de si el rock se baila o no, afirmando ambas cosas a la vez o diferenciando entre baile y «movimientos corporales»:

El rock no está hecho para bailar,  
puede que esté hecho para que la gente bote,

2 Estos son los grupos citados en las diez entrevistas: 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, INXS, 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, MCJan, Screamin' Jay Hawkins, Queen, Triana, Santana, Creedence, Joe Cocker y JJ. Cale.

todo el público botando en oleadas.  
Es movimiento, puede ser expresión del baile,  
es una expresión del cuerpo,  
la danza es eso,  
expresión del cuerpo de lo que transmite la  
música.

(Tono, 32)

En las entrevistas abordamos la corporalidad en una conversación acerca de cómo se mueven y qué sienten cuando bailan; recordamos situaciones de baile particularmente intensas y comparamos situaciones de baile en distintos contextos: conciertos, festivales, bares, fiestas, casa. Investigar la corporalidad en el baile requiere, además de recoger y describir conversaciones acerca del cuerpo, practicar la escucha de los cuerpos en y a través de las narrativas de los participantes, explorando varios niveles de atención en la entrevista como en el análisis, tanto a lo que las palabras dicen del cuerpo, como a la manera en que los cuerpos cuentan las historias que recogemos en las entrevistas (Chadwick, 2017). Las experiencias encarnadas dejan rastros audibles en estas conversaciones acerca del baile, como energía incorporada en la conversación y el relato de las experiencias vividas, como explica Rachele Chadwick partiendo del marco teórico del cuerpo hablante de Julia Kristeva. En los procesos para la constitución de sentido participan tanto la gramática, la sintaxis, lo simbólico, como los ritmos y energías corporales y sensoriales, encarnados en la entonación, la rima, la repetición y los ritmos, que, a su vez, suponen una amenaza constante de disrupción de la lógica y la coherencia del discurso. Por lo que es necesario preservar las energías corporales al convertir las palabras en texto, en la transcripción y en el análisis, así como las idiosincrasias encarnadas y corporales del habla como un vital elemento performativo del sentido. Además de realizar transcripciones capaces de transmitir la cadencia, la visceralidad y emociones del habla,<sup>3</sup> Chadwick propone estrategias para escuchar los excesos y contradicciones corpóreas en el habla

3 En lo que me inspiró también para hacer las transcripciones que pueden leerse en este artículo.

de las personas entrevistadas, ya que la subjetividad comprende múltiples voces que compiten, potencialmente contradictorias, atendiendo tanto al uso de la primera persona, la voz-yo, como a las voces contrapuntísticas, tanto al contenido manifiesto de lo que se cuenta, como al trasfondo que interrumpe y altera el significado claro y ordenado en momentos de la narrativa de exceso, contradicción, ambigüedad e incoherencia, que no se adecúan a las interpretaciones analíticas pulcras y unívocas, y que, a menudo, dejamos fuera de nuestros análisis cualitativos, más centrados en detectar aspectos comunes, temas y continuidades.

En el caso de esta investigación, además de atender a esas ambivalencias e inconsistencias, intento escuchar en las entrevistas si el cuerpo que baila se cuela en el habla que describe las experiencias de baile, si actúa en sus palabras, si las narrativas están impregnadas de alegría corporal, de placer encarnado, o de la ansiedad y los desasosiegos vividos a veces en esas situaciones. Atiendo también a los gestos que acompañan los momentos en que describen las situaciones de baile, cuando la mayoría de los entrevistados mueven las manos y los brazos, y a cómo en ciertos momentos los gestos acompañan y subrayan lo que se dice. Los movimientos se vuelven más amplios y enérgicos, a diferencia de otros momentos de la conversación. Cierran los ojos cuando recuerdan momentos intensos de baile extático. Cierran los puños y los mueven arriba y abajo cuando tratan de momentos de baile energético y visceral. Abren las manos y los brazos cuando describen sensaciones de evasión, de planear con la música. Otros ejemplos de corporalidad en los discursos son los arranques a canturrear o tararear, como hace Tono con el estribillo de la canción «Molinos de Viento» de Mago de Öz, «bebe, canta, sueña, siente que el viento ha sido hecho para ti» al entrar en resonancia con el recuerdo del concierto, o al describir su gusto por el Ska: «tiene el chumpa, chumpa, chumpa, chumpa que te hace levantar». En otras entrevistas se encuentran usos similares de las onomatopeyas al describir las sensaciones y sentidos de la escucha y el baile, difíciles de describir

solo con palabras, en músicas que te hacen sentir «aaaaarrggg», sigues el ritmo «pum, pum», «me suele gustar más una variedad melódica emocional dentro de la canción que cuando es turutututu trutrutru o pumpumpum o cualquier cosa muy repetitiva». Las cadencias rítmicas del discurso revelan también esa corporalidad en el habla, como en estas dos descripciones del pogo:

Creo que ese baile en concreto  
tiene mucho que ver con la ira,  
tiene mucho que ver con la rabia,  
tiene mucho que ver con una energía contenida.

(Saul, 33)

Recuerdos de éxtasis,  
de muy divertido,  
de esos de pogo,  
en conciertos más.

Con una energía muy bestia,  
muy eufóricos,

Se forman círculos con la gente,  
de ir botando,  
te chocas con la gente  
pero estás a lo tuyo,  
con la música,  
de euforia pura,  
después recuerdo un concierto de Reincidentes  
donde temí por la integridad física de dos amigas  
mías, porque las vi volar, literalmente.

(Tono, 32).

Donde la cadencia rítmica de la enunciación de la rememoración del baile se rompe cuando pasa de la descripción del baile a hablar de la gente considerada en los pogos.

### *Investigar lo erótico y erotismo de la investigación*

Las preguntas acerca de qué sienten, cómo se sienten, qué emociones experimentan, cómo les afecta, no siempre son fáciles de responder; no son cuestiones sobre las que hablen habitualmente, se dan tiempo para buscar las palabras, tiran de metáforas y clichés. Pero no hay rechazo a hacerlo, se trata de participantes interesados en hablar de sus experiencias de

bailes, son rock fans, o músicos. No tuvieron reparos en contar cómo se sienten cuando bailan: «siento que tengo cuerpo», «El Drogas me hace sentir».

Dyer propone estudiar los distintos géneros musicales en función de su erotismo, a partir de los placeres y disposiciones del cuerpo que facilitan, teniendo en cuenta que además del placer y el goce, el erotismo alude a una intensidad vital y sensorial, a una afectación mutua de los cuerpos entre sí y de los objetos y sonidos que les rodean, que puede implicar también dolor o disgusto. El erotismo supone una experiencia de ruptura o interrupción, de desubjetivación, también del género y de la masculinidad en este caso, que se traduce en el potencial para deshacerlo o desestabilizarlo. Esta investigación se pregunta por el erotismo en la escucha del baile rock e intenta movilizar el poder de lo erótico en la investigación, entendiendo erotismo como disponibilidad para el contacto y fuerza vital para la política, como señala Audre Lorde (1978), pero también para la investigación, en tanto que es una fuerza creativa que nos permite ir al encuentro de las demás personas siempre entendidas como sujetos encarnados (Esteban, 2019).

Mari Luz Esteban invita a considerar la vitalidad de nuestras investigaciones y presentaciones, y su potencial para afectar a nuestras audiencias generando un cúmulo de sensaciones. Esteban propone tres elementos para alimentar el erotismo en la investigación, que intento también incluir en esta: el marco teórico-metodológico corporal, desde el cuerpo y con el cuerpo, no como mero objeto de estudio; el carácter feminista entendido como acto político y relación interactiva; y la perspectiva autoetnográfica que difumina los límites entre sujeto y objeto de estudio, poniendo el cuerpo en la investigación, reequilibrando las relaciones de poder con las personas participantes, con el fin de que la investigación pueda ser considerada como un posicionamiento activo y creativo frente a las disputas ideológicas y morales actuales, donde las conquistas de movimientos sociales, feminismo y LGTBIQ, coexisten con posiciones reaccionarias respecto del cuerpo, el

placer y la sexualidad en iglesias, medios de comunicación y derechas recalcitrantes.

Describiremos ahora las experiencias de baile de los participantes a partir de dos aspectos, aparentemente contradictorios, que destacan en las entrevistas: la experiencia de sentirse fuera de lugar y la conexión con el entorno y los demás.

---

### CUERPOS MASCULINOS FUERA DE LUGAR

La flexibilidad y volatilidad de los cuerpos hace que, según las situaciones, las normas, expectativas y los espacios, puedan estar y sentirse fuera o dentro de lugar. Las políticas del cuerpo, políticas sexuales y políticas de género pasan por la construcción, aprendizaje y repetición de unos gestos, de un estilo, de una presentación del cuerpo, que marcan lo apropiado y lo inapropiado, lo dentro y fuera de lugar (McDowell, 2000; Grosz, 1994). El disciplinamiento de los cuerpos y sus coreografías sociales producen la encarnación y reproducción de la normalidad en la casa, escuela y lugar de trabajo, y pueden entrar en tensión en los lugares de ocio y baile, donde emergen posibilidades de otros gestos, movimientos y encarnaciones que coexisten con esas normas.

Los participantes señalan varios enredos y tensiones ambivalentes de bailar rock. El rock aparece como un género masculino (Frith y McRobbie, 1978; Martínez, 2003), en sus propias palabras o en la de sus amigas que les dicen «que el rock y las guitarras, es de hombres». También se refiere a la masculinidad del rock Tom cuando trata de la ausencia de rock en los bares gays y de cómo sería una música más adecuada para los bares donde el ambiente es (hiper) masculino, en lugar de la música tipo «Drag Race» que suelen poner. Se considera un gay raro y un fan rock *outsider* que conecta con las rockeras que se ríen de los estereotipos, y hasta de sus propios fans varones, haciendo suyos los gestos y la pericia instrumental y musical que se supone reservada a los hombres:

Me gusta Garbage,  
no es como un grupo de hombres blancos  
mayores,  
no es sorprendente que casi levite con grupos  
de mujeres poderosas:

Chrissy Hynde, Shirley Manson, PJ Harvey,  
porque está esa idea de que a las mujeres no se  
les permite hacer estas cosas.

Cuando ves cómo tocan y los tíos que dicen  
que no pueden hacerlo...  
sintonizo con ellas  
y con la música también,

Me encantan las rockeras,  
no sé por qué,  
quizás tiendo a identificarme con ellas un  
poco más.

(Tom, 49)

Las conversaciones con todos los entrevistados muestran la ambivalencia de la relación entre baile y masculinidad, y la experiencia que les proporciona el baile de sentirse incómodos y fuera de lugar. En algunos casos la tensión entre masculinidad y baile es explícita, como la posibilidad de que el baile los lleve a otras experiencias corporales de género, de hacer «un viaje incluso convertirme en otra persona de diferente sexo gracias a una canción que me guste o emocione» o siendo un hombre «de conectar con emociones que si no te sería difícil conectar». Esa tensión también es señalada por otros, los amigos que hacen bromas y chascarrillos porque uno baila o baila «demasiado», o por el desconocido que se acerca a Tom en un club para decirle que no sabe bailar. Tensión presente también cuando Daniel cuenta cómo al salir de una discoteca otro joven le preguntó si era maricón por cómo bailaba, a la vez una pregunta curiosa y un insulto. Este recuerdo le lleva a considerar que antes estaba mal visto bailar si eras un hombre, y que ahora esto ha cambiado. Aunque su relato está lleno de situaciones actuales donde ha recibido llamadas de atención, e incluso prohibiciones de bailar, en bares y clubes, por ser considerado molesto e inapropiado. Para que yo

podiera ver su modo de bailar, Daniel hizo algunos pasos y me envió tras la entrevista un breve vídeo suyo bailando. Su manera de bailar «raro», moviendo todo el cuerpo y experimentando con distintos movimientos, de distinta amplitud, es similar a la de Mick Jagger o Chris Robinson, el cantante de los Black Crowes, que también son ejemplo de la ambivalencia del baile masculino, pues son reconocidos y celebrados entre sus fans por su manera de moverse, como parte de su música y conexión con el público, a la vez que dichos movimientos son objeto de burla o, en el caso de Jagger, atribuidos a una ambivalencia sexual que generó atracción, malestar e incluso pánico moral (Peraino, 2005: 37).

El relato de Daniel da cuenta del carácter inapropiado de un varón que «baila raro» y que por lo tanto «da la nota» y llama la atención de los otros clientes en los bares y locales de ocio dirigidos a un público heterosexual. Esa atención es percibida como molestia que requiere intervención por parte del personal del local.<sup>4</sup> La asimetría de género es evidente, pues ni las mujeres que bailan en estos mismos locales son percibidas como inapropiadas, ni tampoco son una molestia, ni un problema para los propietarios del bar, al contrario. Aunque también «bailen raro», como en mi propia experiencia.<sup>5</sup>

Y bueno yo tengo un bailar un poco estrambótico.

Yo muevo todo el cuerpo,  
muevo todo el cuerpo,  
hago juegos de pies,

4 En conversación personal con una trabajadora de ocio nocturno madrileño con experiencias en varios locales y salas, me confirmó estas prácticas y se extrañó de mi sorpresa, pues le parecía completamente normal que no fuera apropiado bailar en locales nocturnos donde los clientes puedan sentirse molestados o extrañados por la presencia de un varón que baila de manera llamativa y que el deber de los propietarios es facilitar que estos clientes estén cómodos y sigan consumiendo.

5 La asimetría también se da en quién puede esperar asistencia de los trabajadores del local cuando se siente molestado, pues no son tan frecuentes esas intervenciones cuando se trata de clientes mujeres molestadas por diversos comportamientos de varones en situaciones de ocio nocturno.

de rodillas,  
de talones,  
de lo que sea.

Y una de cada cuatro veces me echan de la discoteca,  
porque dicen:  
«estás molestando a los demás»,  
«estás ocupando mucho sitio».

A veces hago también cosas así,  
interactuaba con la pared  
o interactuaba con objetos de la sala,  
una barandilla o cosas así.  
me paso debajo de la barandilla,  
me doy golpes,  
hago tonterías,  
el resto es bailar en mi peldaño  
dejando a la gente que pase al baño y tal,

Que yo soy respetuoso.

[...] Según me iba separando de la normatividad del movimiento de baile,  
me vuelvo como un espectáculo,  
como una figura de atención,  
y eso me gusta mucho,  
me gusta mucho  
la exhibición, y el ser visto.

Pero también me da timidez  
y también me puede coartar.

Yo puedo ser más guay o no,  
te puede gustar,  
pero también me gusta no ser el centro.

[...] Puede ser que en el sitio te digan:  
«tú no estás creando el ambiente que nos interesa  
en este sitio y punto».

Luego, lo que va a ver es que no molestes a nadie,  
en cuanto molestes a alguien,  
a una o dos personas,  
a lo mejor ya te llega y te dice:  
«perdona, no puedes bailar aquí».

Puede decir, nada más empezar, te tienes que ir.  
O, lo más normal,  
«sí no paras de bailar así, te voy a echar, y ya

está,  
te vamos a echar».

Yo lo entiendo  
y depende de cómo esté en el día,  
de lo borracho que esté,  
de lo animado que esté,  
de si tengo otro sitio adónde ir,  
de que me apetezca arruinarle esa media hora  
a ese hombre,  
y montar, quizás, un poquito de tal,  
puedo tener muchas reacciones.

Puedo pararme un poco y empezar a bailar  
estrambótico a propósito,  
sin molestar a nadie.  
pero te voy a tocar los huevos todo lo que pueda,  
siempre teniendo en cuenta que yo no quiero  
que nadie me pegue,  
yo no quiero pegar a nadie.

(Daniel, 43)

Este relato muestra también la ambivalencia masculina de su posición respecto de esa exhibición al bailar, que rechazan y de la que huyen el resto de los entrevistados porque les da pudor y vergüenza. Daniel siente ambas cosas: el deseo de destacar y ser reconocido, de ser objeto de las miradas y atención ajenas, y la timidez y vergüenza causadas por esa atención. Del mismo modo que, al tiempo que desarrolla una *performance* de género sospechosa según la norma masculina, puede responder de una manera estereotipadamente masculina, al menos dentro de su relato, a las llamadas de atención que le hacen los empleados de los locales, desplegando una actuación masculina más al uso de defensa de su estatus y poder, con chulería y amenaza de agresividad incluida (García, 2010).

La experiencia del cuerpo fuera de lugar se manifiesta en el rechazo de la mayoría de los entrevistados a bailar en bares, donde es fácil «dar la nota» y sentir el peso de las miradas ajenas, o en discotecas donde, además, «hay que bailar por obligación». Ellos quieren bailar cuando se lo pide el cuerpo y la música lo merece, es decir, cuando la música y la interpretación les gusta. Les

mueve a bailar la apreciación estética de lo que oyen, y no que el lugar se lo pida, afirman, respondiendo al mandato moderno masculino de independencia y autonomía (Kimmel, 1994; García, 2010).

La mayoría de los entrevistados prefieren bailar en en los conciertos y en los festivales, y en algunos casos también en la intimidad de sus hogares, con el reconocimiento explícito, y también ambivalente, de la vergüenza que les produce sentirse objeto de las miradas ajenas cuando bailan. Con la excepción de Daniel, prefieren las situaciones de baile compartido en conciertos, donde lo visual, ver y ser visto, no prima, tanto por evitar la vergüenza de sentirse observados e inapropiados, como por la posibilidad de sentir una mayor intensidad en las relaciones táctiles y kinestésicas, con la música, sus cuerpos y el entorno. Reconocen la diferencia entre lugares donde si bailas estás a la vista de todos y llamas la atención de las miradas, como los bares y discotecas, que provocan la incomodidad y desorientación del cuerpo fuera de lugar; y otros como conciertos y festivales, donde la disposición espacial y situacional hace que puedas compartir la presencia y movimientos de los demás, que puedas participar en una escucha física resonante, sentir el cuerpo dentro de lugar, sin ser objeto de la mirada de otros, en una oposición entre los regímenes visual y táctil de distintos espacios sonoros de baile, también señalada por Dyer.

La incomodidad del baile, la experiencia de cuerpo masculino danzante y observado como fuera de lugar, se manifiesta también en la consideración de la mayoría de los participantes de que no saben bailar o de que no bailan bien, siendo esa pretendida falta de pericia una muestra de masculinidad apropiada, por lo que no da ninguna vergüenza admitirlo, al contrario, con la consiguiente ambivalencia en las palabras de los entrevistados. Así, dicen no tener muchos movimientos cuando bailan, «muy poco capacitado para representar el ritmo de una manera ordenada, aunque esa disfunción me hará vivirlo de una manera muy personal e intransferible». Más que bailar dicen que «mueven el esqueleto», que les falta coordinación, que se mueven «sin salir de

la baldosa», «es discreto, no es algo de exhibición, eso facilita, porque no hay que estar haciéndolo mejor que otros». «No soy un buen bailarín, me la suda». Crean que no bailan bien, «pero mi pareja me dice que sí, porque me ve con buenos ojos». Es «ir saltando por la cocina mientras canto», no mueven las caderas, ni el culo, o «solo un poco», saltando, «menos ahora que antes por la edad».

ahora más tranquilo,  
sin estar delante,  
voy moviendo la patita,  
sigo el ritmo con la cabeza. Pero te vas animando  
y luego mueves todo el cuerpo prácticamente,  
tienes un recorrido, como digo yo, de un  
metro cuadrado  
y te vas moviendo a tu bola.

(Julio, 46)

La incomodidad del baile como experiencia del cuerpo masculino fuera de lugar también se manifiesta en la necesidad de desinhibirse para poder bailar y la importancia, por tanto, de los agentes que faciliten esa desinhibición, desde las «tecnologías químicas del placer» (Gilbert y Pearson, 1999) como el alcohol, hasta la presencia de otros que bailen y que contribuyan a definir la situación de baile como apropiada, así como a compartir y desviar el foco de atención. Pero, de nuevo, se trata de un reconocimiento ambivalente, pues supone reconocer los límites a la propia autonomía a la hora de decidir si bailar o no, y por lo tanto entra en conflicto con el mandato de independencia y autonomía de la masculinidad apropiada: «el alcohol ayuda», pero «a mí no me hace falta», «es muy importante que sientas que estás en sintonía, además como la gente está bailando sientes que el foco no está en ti».

Si estás en un bar y la gente cierra los ojos,  
la luz está tenue,  
atiendes a donde viene la música, los altavoces,  
el techo,  
si la gente está en ese humor,  
pues facilita mucho que tú también te desinhibas.

Si estás tú solo bailando y nadie baila,  
hay que tener mucha personalidad, seguridad  
o estar muy loco para bailar,  
al menos que estés «en tu pedo» con la música.

Me parece que requiere una fortaleza, o de locura.

(Tono, 32)

De manera que toda una serie de elementos y cuerpos, humanos y no humanos, configuran la coreografía que inhibe o desinhibe para bailar, donde un objeto ordinario y algo castizo como la bota de vino, que Jesús suele llevar a los conciertos y colar en festivales, se convierte en un dispositivo crucial para socializar y acompañar al baile:

allí con la bota de vino en el Azkena,  
el mejor invento del mundo para ir a festivales,  
no tienes que salirte de donde estás,  
no te cobran un pastón,  
el vino coloca más, sale así poquito,  
te vas entonando,  
y encima socializas,  
resulta chocante y se puede compartir fácil.

(Jesús, 50)

## EROTISMO DE LOS CUERPOS EN SINTONÍA

La ambivalencia masculina respecto del baile remite al conflicto entre una concepción de género moderna occidental donde el baile, las emociones y lo corporal son femeninos (Foster, 1998), y por lo tanto no pueden ser apropiados para una masculinidad que se define como oposición a lo femenino (Kimmel, 1994; García, 2010), y la experiencia de conexión con sus cuerpos, de «sentir el cuerpo», que les proporciona el baile. Por un lado, sienten la incomodidad generada por una práctica que no es del todo apropiada y por la posibilidad de suscitar algo tan poco masculino como atraer las miradas ajenas sobre sus cuerpos. Pero, por otro lado, también experimentan emociones y sensaciones positivas, mediadas en este caso por la

escucha musical en el baile rock, de conexión con el propio cuerpo, con el espacio sonoro y consigo mismos, experiencia por tanto del cuerpo y de sí dentro de lugar, en sintonía con la música y el entorno. «Te mueves, ni sabes cómo estás, feliz de la vida», en un sentir de sensaciones y sentimientos que no se refiere a saberes ni significados. En unas sensaciones y afectos que recuerdan al «erotismo de todo el cuerpo» que Dyer encuentra en las experiencias de la música disco.

Me acuerdo de la sensación,  
fui feliz,  
más que de la situación concreta.

Recuerdo porque tú me obligas a recordar cosas,  
yo recuerdo sensaciones  
[...] sé que me estaba moviendo porque no soy capaz de sentir eso sin moverme

(Jesús, 50)

Además del placer y la felicidad asociados al movimiento, los entrevistados hablan de una sintonía intensa con la música y el espacio sonoro, «estás muy metido en el concierto», «la música te lleva a explotar de alguna manera, la batería crece, ciertos solos, ciertos *riffs*, ciertos coros que te hacen gritar, te llevan a bailar, en una especie de *crescendo*»; y de circulación de emociones y afectos entre la música, los músicos, el espacio y los cuerpos de los otros que bailan. «Se me saltaron las lágrimas, toda la gente a favor, cercano del escenario, veías el buen rollo de los que tocaban, de la gente de alrededor». El rock «lo vuelve más fácil», «te cortocircuita», «todo fluye». Es un «éxtasis compartido», «tribal», a lo que se refieren cuando hablan de saltar cuando los demás saltan, algo que todos hacen, o de «la energía y la intimidad» de unirse en un pogo, baile al que hacen a veces la mitad de los entrevistados: «estoy poniendo mi cuerpo contra el tuyo, te estoy metiendo un codazo, pero a la vez es una intimidad», es «alegría con energía», «muy comunal, de vibrar energía y de sobarte, de hacer como un contacto». Todos los participantes hablan de la conexión entre rock y energía, y de cómo esa energía circula por el espacio sonoro del concierto y energiza sus cuerpos, como describe y analiza Silvia Martínez (1999) en sus estudios sobre el *heavy* y sus fans.

Ese placer de bailar se siente como «momentos de felicidad», en común con lo encontrado en investigaciones sobre experiencias de baile de otras músicas, como las electrónicas (Lasén, 2003, Leste, 2020), y también de «estar libre, completamente libre». Una libertad que se traduce en una articulación compleja de conexiones y desconexiones, «bailar en un concierto me conecta conmigo mismo», al tiempo que esa conexión puede suponer que «te olvides de tus cosas».

La diferencia para mí es que el rock es un sentimiento y te evades,  
te evades y sueñas a la vez,  
estás bailando  
ahí en el concierto  
y estás pensando en tus cosas,  
tus ilusiones  
y tus proyectos,  
y estás como volando,  
entre comillas,  
y te dejas ir un poco.

Es un poco una vía de escape para mí.

Aunque estés con tus compañeros, tus amigos,  
es estar solo,  
es un sentimiento de ser independiente,  
entre comillas,  
o estar a tu bola,  
y estar bien contigo mismo en solitario  
porque estás volando un poco  
y pensando en tus proyectos y tus ilusiones,

Me relaja,  
me hace sentir bien,  
me relaja,  
me hace desconectar del mundo  
y ahí estoy, escuchando la música,  
y estoy con mis compañeros igual,  
pero a la vez estoy en otro lado,  
en otro lado flotando maravillosamente.

(Julio, 46)

Me siento muy feliz,  
es como una meditación,  
no piensas en nada,  
no ves lo que pasa a tu alrededor,

te olvidas de tus cosas  
y no piensas más que en la música,  
en conexión con la música y los músicos.

(Mariano, 65)

El baile supone un cambio de disposición corporal que orienta hacia otras sensaciones y afectos como reconocen los entrevistados: te cambia el ánimo, te prepara para algo distinto. «Te pierdes en la música y empiezas a sentir la música en lugar de sentir lo que sentías antes [...] el enfado o el estrés se disipan con el baile».

aunque la gente identifica el rock con la ira, el  
*aaarggg*,  
para mí puede ir de sentirte enfadado a sentirte  
muy relajado,  
de estar estresado a sentirte feliz y animado,  
quizás es la razón de porque bailo [en casa]  
cuando lo asocio con prepararme para algo  
distinto

(Tom, 49)

La escucha musical en el baile orienta, en el sentido que le da Sara Ahmed (2019) a este término en su fenomenología *queer*, afectando a cómo los cuerpos habitan los espacios, en este caso los espacios sonoros de la pista de baile, del concierto, o del hogar transfigurado por la música y el baile, y a cómo los espacios se prolongan en los cuerpos, afectando las relaciones sociales y las coreografías de género.

Los relatos de los participantes ejemplarizan la experiencia del erotismo según Georges Bataille (1979), que responde a la interioridad del deseo y nos arroja fuera de nosotros, que nos hace experimentar estar dentro y fuera de lugar a la vez, provocando un quiebre. Un desequilibrio, «en el erotismo YO me pierdo», dice Bataille, como se pierden y se conectan en el baile rock nuestros entrevistados. El erotismo lleva a la indistinción, a la confusión de objetos distintos, a la sustitución del aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad. Escribiendo desde una situación bien diferente a la de Bataille, Audre Lorde (1978) también subraya

ese carácter interior del erotismo y de su poder, «firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpresados y aún por reconocer». Pero la movilidad de cuerpos y subjetividades, así como su carácter relacional, hace que no sea tan fácil ni evidente reconocer los límites entre interior y exterior, como oímos en nuestras entrevistas. El erotismo suscita la nostalgia de la plenitud e intensidad experimentadas, que aparece en las entrevistas en el deseo y la nostalgia por encontrarse de nuevo bailando en un concierto. El erotismo como una invitación a «vivir desde dentro hacia afuera», a la escucha de los deseos, permitiéndonos que el poder de lo erótico ilumine nuestra forma de relacionarnos con el mundo, en un impulso que excede los límites, también los de las normas de género. Las frases de Bataille resuenan con las palabras de los participantes.

Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza (1979: 115).

Según estos autores, el poder de lo erótico, como el experimentado al bailar, ayuda a librarse del sufrimiento, la autonegación, y el embotamiento que provoca el orden normativo. En este caso, el erotismo del rock y del baile permite relajar las normas de la masculinidad, como observa Eduardo Leste (2020) en varones que bailan otras músicas, en su investigación de la escena Neobakala madrileña, donde la conjunción de baile, música, drogas y fiesta ponen en suspenso los roles cotidianos y permiten «relajar» la masculinidad también, suspendiendo las diferencias sociales e interconectando a los participantes.

Para Dyer (1979/2021), el materialismo de músicas como el disco o el rock se refiere, además del protagonismo de la materialidad de los cuerpos que resuenan y vibran, a la aceptación y celebración

del mundo, que encontramos en estas experiencias de conexión y sintonía bailando rock. La inmanencia e intrascendencia de estas músicas y sus experiencias son condición de su política, donde prima la voluntad de provocar placer, emociones y experiencias corpóreas compartidas distintas a la normalidad cotidiana, y no la de expresar verdades trascendentes. Esta concepción de la dimensión utópica, política y combativa de la pista de baile, en tanto que espacio donde pueden experimentarse otros modos de hacer, de sentir y de relacionarse, otra performatividad del cuerpo y el género, es un hilo conductor del análisis de las culturas de baile (Gilbert, 2006; Gilbert y Pearson, 1999; Pini, 2001; Lawrence, 2006, Lasén, 2003, Leste, 2020); así como de la centralidad de la fiesta y la pista de baile como porvenir de la revuelta y la disidencia a las normas de sexo y género en las estrategias *queer* (Hamilton, 2019; López Castilla, 2015, 2018; Peraino, 2005; Leibetseder, 2012).

### CONCLUSIÓN-POTENCIAL 'QUEER' DE BAILAR ROCK

El baile, al igual que otros fenómenos considerados femeninos, ha recibido escasa atención teórica y analítica, histórica, estética y sociológica, necesaria para ser considerado una práctica social significativa (Foster, 1998). Esta situación propicia la articulación entre feminismo, estudios de género y estudios de la danza y baile, ya que todos suponen una crítica al logocentrismo al poner el foco en el cuerpo, así como una crítica a la consideración sexista de cuerpos y prácticas. El baile cambia los lugares y cambia de lugar, tras su paso no se reconoce el sitio, es un ejemplo de estrategia disruptiva, ágil y contingente, táctica de resistencia *ad hoc*, frente a las prácticas y expectativas hegemónicas.

En esta investigación nos encontramos estos aspectos del baile en la incomodidad masculina del cuerpo fuera de lugar con respecto a los atributos normativos de la masculinidad, al bailar y ser el objeto de la mirada de los otros, realizando además unos movimientos que llevan la atención al cuerpo, con el

riesgo de emergencia de la vergüenza, en tanto que situación en la que uno se siente, y es visible, como inapropiado (Kimmel, 1994). Las observaciones de Iris Marion Young (2004) sobre las diferencias en los modos de conocer a través del tacto o a través de la mirada son útiles también para entender esta situación, tanto las sensaciones positivas del baile descritas, como el malestar del cuerpo fuera de lugar. Ya que la tactilidad une en una misma acción y experiencia, tocar y ser tocado, no se puede separar lo pasivo de lo activo, ni lo interior de lo exterior, no permite la distancia de los modos de conocer visuales, ni tampoco la separación entre objeto y sujeto, desafiando esas oposiciones en que se apoya también la de género, la oposición entre masculino y femenino.

Según Lorde, el contacto con lo erótico rebela a las mujeres contra la aceptación de la impotencia y los estados afectivos como la resignación, la humillación, la desesperación, la depresión y también la autonegación. Si ampliamos esta pregunta a nuestra investigación con varones blancos adultos, cabe preguntarse qué consecuencias tiene para ellos el debilitamiento de lo normativo que puede acarrear el poder de lo erótico consubstancial a las experiencias corporales del baile: qué es lo que se desestabiliza, cómo afecta a sus imposiciones y disposiciones normales y normativas, y si esas situaciones de plenitud, ligadas, no al control, sino al abandono y a la intensidad sensitiva y afectiva, provocan a la vez el placer y el malestar, en esa incomodidad que parece ser el efecto del erotismo del rock en el baile para estos varones.

La música participa en la configuración, conceptualización y representación de la subjetividad e identidad, en la normalización de los sujetos y las subjetividades. Pero también esas relaciones de poder, que se experimentan en la escucha y el baile, son potencialmente desestabilizadoras y facilitadoras de momentos de desorientación como los que hemos descrito, en esa incomodidad y sentirse fuera de lugar. Podemos denominar *queer* a la emergencia de esas experiencias, ese sentirse raros bailando o al bailar raro, que cuestionan tanto la norma hetero-

sexual como el binarismo de género y la pretensión de estabilidad y naturalización de las identidades y subjetividades de género. Entendiendo lo *queer* como lo define Eve Kosofsky-Sedgwick (1993: 8): la trama abierta de posibilidades, huecos, interrupciones, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsus y excesos de sentido, cuando los elementos constituyentes del género o de la sexualidad no tienen, o no puede hacerse que tengan, un significado monolítico.

La música como una técnica, y también una erótica, tiene el potencial de cuestionar el género, sus categorías y sentidos, así como las identidades sexuales, gracias a su resistencia a la legibilidad (Peraino, 2005). La ansiedad y las ambivalencias que suscitan la música y las prácticas musicales en relación con el género y la sexualidad, como los múltiples pánicos morales acerca de esta relación desde los orígenes del rock'n roll hasta el trap, remiten a ese potencial *queer*, ese doble carácter de hacer y deshacer género y norma sexual. La inestabilidad de la sexualidad y del género contribuye a su atractivo y labor cultural, también en tanto que oportunidad de conflicto entre la disciplina y el deseo, tanto en intérpretes como en oyentes y danzantes. Una inestabilidad reconocida en su doble efecto de placer y desasosiego, casi siempre inexplicable, por los participantes en la investigación al describir sus experiencias de baile, donde experimentan la interrupción de la repetición de los movimientos y orientaciones corporales considerados como masculinos.

La incomodidad de sentirse inapropiado, fuera de lugar, desorientado, junto con el placer ambivalente de perderse y conectarse así con el cuerpo y el espacio sonoro configuran ese potencial *queer* de las experiencias de baile relatadas. La incomodidad es un signo revelador del potencial político transformador de una práctica para aquellos situados en posiciones de privilegio (Azpiazu, 2017). En este caso se trataría de una forma de desorientación respecto de la masculinidad heterosexual normativa, que no se vive de manera enteramente consciente y explícita por parte de estos varones. Como nos recuerda As-

piazu, la masculinidad no puede ser abordada solo desde un punto de vista estético o identitario, sin tratar del poder y de la posición de privilegio de los varones. Una incomodidad productiva que cuestio-

ne las propias prácticas y transforme las relaciones de poder de género requiere que bailar sea no solo placentero y desorientador para los varones, sino también una experiencia desempoderante.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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: 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., y 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., y Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. Nueva 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 y 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 y 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 Castillo, 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 Castillo, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. En A. M. Botella Nicolás y R. Isusi Fagoaga (eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (99-208). Valencia: 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 BIOGRÁFICA

### *Amparo Lasén*

Amparo Lasén, profesora de sociología de la Universidad Complutense de Madrid, miembro del grupo de investigación Sociología Ordinaria. Se doctoró en Sociología en la Université Paris V-Sorbonne (1998). Sus principales áreas de investigación son la cultura digital, en especial en relación con su participación en las configuraciones contemporáneas de subjetividades y afectos, las relaciones de género, el estudio de las culturas y prácticas juveniles, y las prácticas musicales, en especial las músicas electrónicas de baile y el papel de las tecnologías en el hacer y el escuchar musicales.



# Beatles y *boomers*: el fenómeno fan musical como recurso para el bienestar

*Candy Leonard*

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

[Candy@CandyLeonard.com](mailto:Candy@CandyLeonard.com)

ORCID: 0000-0001-9135-3378

Recibido: 09/02/2022

Aceptado: 17/04/2022

## RESUMEN

En este artículo se entrelazan tres áreas de investigación distintas y se muestra cómo la estrecha interacción con la música y el fenómeno fan musical de los *baby boomers* son recursos que pueden aprovechar los fans, las familias y los profesionales sanitarios para prolongar la esperanza de vida, mitigar la soledad y mejorar la calidad de vida de esta primera generación de «fans mayores» y de las venideras.

En primer lugar, se toma como punto de partida un estudio cualitativo en profundidad sobre la *beatlemania* para exponer, seguidamente, que la presencia constante de los Beatles en la cultura y en la vida de los *boomers* a lo largo de seis años críticos de desarrollo tuvo un impacto profundo y duradero, y que esta experiencia es un recurso para la resiliencia y el bienestar a lo largo de toda una vida. A continuación, se analiza la investigación en neuromusicología y musicoterapia para mostrar, seguidamente, las numerosas formas en que la música funciona como tecnología de la salud para las personas mayores. Por último, analizando estas cuestiones a la luz del deterioro actual y previsto de la función cognitiva y otros indicadores de bienestar en esta generación, el presente artículo propone que los *boomers* están especialmente preparados y posicionados para beneficiarse del uso terapéutico de la música para la salud en general y como apoyo para la etapa gerotranscendente del desarrollo adulto.

**Palabras clave:** gerotranscendencia; *beatlemania*, bienestar, musicoterapia, declive cognitivo, salud *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

## SUMARIO

Introducción  
 Beatles y *boomers*: una relación singular  
 Las prácticas de los fans de los Beatles  
 Un recurso para el bienestar  
 Referencias bibliográficas  
 Nota biográfica

**Autora para correspondencia / Corresponding author:** Candy Leonard. [candy@candyleonard.com](mailto:candy@candyleonard.com)

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Leonard, C. (2024). Beatles y boomers: el fenómeno fan musical como recurso para el bienestar. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 63-84. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.4>

## INTRODUCCIÓN

Una confluencia única de factores tecnológicos, demográficos y otros factores culturales, una “tormenta perfecta”, hizo posible la sacudida que se produjo cuando los Beatles emergieron en el escenario mundial en 1964 e instantáneamente se hicieron omnipresentes. Los medios de comunicación de todo el mundo debatieron el impacto de la *beatlemania* en los jóvenes, emitieron críticas sobre su música e indagaron en su vida personal. Mientras tanto, gracias a un talento extraordinario y al *marketing* moderno, los Beatles encandilaron a toda una generación. Abrieron los oídos de los jóvenes a la música y la convirtieron en una necesidad como no lo había sido para las generaciones anteriores (Leonard, 2015).

Los Beatles fueron una presencia constante y alegre en la vida de millones de *baby boomers* predominantemente blancos y ofrecieron un atractivo y complicado flujo ininterrumpido de música, imágenes e ideas durante seis años críticos en el desarrollo de la infancia, la adolescencia y la juventud. La experiencia

envolvente de escuchar y ver evolucionar a los Beatles en tiempo real tuvo un impacto profundo y duradero en decenas de millones de fans de primera generación, que ahora rondan sus sesenta y setenta años.

Otros artistas de aquella época también cuentan con una base de fans fieles que se van haciendo mayores; me vienen a la cabeza Bob Dylan, The Rolling Stones, David Bowie y los que se mencionan en la cita que sigue a este párrafo. Sin embargo, la autoridad cultural y la omnipresencia de los Beatles en los años sesenta influyeron tanto en el espíritu de la etapa de formación de los *boomers* que el grupo de Liverpool sigue teniendo un impacto positivo para las personas mayores en una franja de unos dieciocho años, independientemente de lo que escucharan entonces. Como recordaba una fan nacida en 1946:

Yo tenía una muy buena amiga que fumaba porros, le encantaban los Grateful Dead, llevaba vestidos orientales y no sabía nada de política. A mí me interesaba la política y la contracultura y

no consumía drogas, pero a las dos nos gustaban los Beatles (Leonard, 2016, p. 153).

Este otro fan, varón doce años más joven, lo expresaba así:

Ya no todo el mundo escuchaba lo mismo, había más opciones: Cream, Hendrix, Simon & Garfunkel, The Doors, The Monkees. Pero los Beatles eran un denominador común, independientemente de lo que escucharas (Leonard, 2016, p. 153).

Junto con los Beatles y otras músicas importantes, la generación de posguerra en Estados Unidos creció con grandes expectativas, pese a los simulacros en plena Guerra Fría de «agáchate y cúbrete», Vietnam, los magnicidios y la agitación social. Un presidente joven y popular prometió a esta primera generación televisiva que el hombre pisaría la luna antes del final de la década, y la ciencia lo cumplió. La opresiva conformidad de los años de posguerra estaba dando paso a una ética de mayor libertad personal.

Se aprobaron leyes históricas sobre el derecho al voto y el programa de bienestar social de Lyndon B. Johnson sacó a millones de personas de la pobreza. La universidad era asequible para quienes que quisieran ir. Unos emergentes estilos artísticos ofrecían visiones más amplias de la experiencia humana. Los *baby boomers* estaban imbuidos del optimismo de la Gran Sociedad de Johnson mientras se regocijaban en un renacimiento de la música pop, devorando y acariciando letras que anunciaban una nueva era de desarrollo humano.

Occidente entró en una nueva era, pero no fue la Era de Acuario que muchos esperaban (como celebraba la canción «Age of Aquarius»). La reacción a las tendencias liberalizadoras de los años sesenta dio paso al neoliberalismo y a un drástico cambio cultural que se alejó de los valores intrínsecos para acercarse a los extrínsecos. Tras cuarenta años de desregulación, un individualismo orientado al mercado, una desigualdad de ingresos en alza y unas ayudas sociales infrafinanciadas, muchas de esas grandes expectativas no se han cumplido, aunque la esperanza no se abandona necesariamente.

La buena noticia es que esta generación de personas mayores está mejor formada, fuma menos, es más propensa a hacer ejercicio y tiene una esperanza de vida más larga que las generaciones anteriores. Muchos están «envejeciendo bien», un concepto algo problemático (Calasanti, 2016) que, básicamente, significa sin discapacidades o enfermedades, con altas capacidades cognitivas y físicas, y con interacciones significativas con los demás (Rowe y Kahn, 1987). La mala noticia es que un estudio reciente muestra niveles reducidos de la función cognitiva en los *boomers* en comparación con generaciones anteriores (Zheng, 2021).

A esta reducción de la función cognitiva contribuyen una menor riqueza por unidad familiar, una menor probabilidad de haber contraído matrimonio, mayores niveles de soledad, depresión y problemas psiquiátricos, y más factores de riesgo cardiovascular, como obesidad, inactividad física, hipertensión, ictus, diabetes o cardiopatías. Además, se prevé que el deterioro cognitivo será más frecuente a medida que esta población envejezca. La creciente tasa de suicidios también es motivo de preocupación (Krans, 2016).

Los gobiernos y otras instituciones de todo el mundo no están preparados para que tanta gente viva mucho más tiempo en estados de precariedad económica y mala salud. Los esfuerzos para abordar las necesidades de esta población se caracterizan demasiado a menudo por enfoques privatizadores y compartimentados, soluciones tecnológicas, edadismo y un énfasis en la eficiencia para maximizar los beneficios.

En 1971, David Bowie aconsejó a los jóvenes fans de la música que «tuvieran cuidado» porque «muy pronto» iban a «hacerse mayores». Y aquí estamos. Sin embargo, los aspectos del fenómeno fan musical que mejoran la vida —disfrutar de formidables experiencias auditivas, compartir una pasión con otras personas, jugar con las letras de las canciones, examinar artefactos— adquieren todavía más potencia y valor con la edad. El fenómeno de los fans se convierte en otro tipo de recurso que satisface necesidades más diversas.

Tras reconocer que la identidad y la visión del mundo de los *baby boomers* estaban única y extremadamente influenciadas por la música de su juventud, desde que Harrington y Bielby (2010) introdujeran por primera vez las ideas de la gerontología en los estudios sobre el fenómeno fan y animaran a otros a hacer lo mismo, han surgido cada vez más estudios sobre la cultura fan.

Actualmente está experimentando una rápida expansión la literatura sobre el envejecimiento de los fans, gran parte de la cual se centra en cómo el significado, la recreación y la experiencia de la identidad fan cambian con la edad (véanse, por ejemplo, Vroomen, 2004; Bennett, 2013; Kotarba, 2013; Harrington y Bielby, 2017). Estas obras son importantes para nuestra comprensión de la interacción entre los medios, las prácticas de los fans y la identidad adulta en la edad madura. No obstante, ante los 10.000 *boomers* que cumplen sesenta y cinco años cada día (America Counts, 2019), su interacción continua con la música de su juventud es un recurso valioso con amplias implicaciones sociales.

Tomando como punto de partida la obra *Beatlness: How the Beatles and Their Fans Remade the World* (Leonard 2016), mostraré cómo, en el caso de los *boomers*, su experiencia de crecer con los Beatles está almacenada profundamente en su conciencia como un recurso para la resiliencia y el bienestar a lo largo de toda una vida, y que la constante y estrecha interacción con la música y el fenómeno fan musical de esta generación a lo largo de su vida son recursos que pueden aprovechar los propios fans, sus familias y los profesionales sanitarios para prolongar la esperanza de vida, mitigar la soledad, maximizar la participación y mejorar la calidad de vida de esta primera generación de «fans mayores» y de las venideras.

---

### BEATLES Y BOOMERS: UNA RELACIÓN SINGULAR

Los Beatles llegaron a tener un papel en la vida de los fans que no encaja en ninguna categoría existente. Su escala, duración e intensidad la distinguen de otras relaciones parasociales. Muchos decían que los Beatles

no eran simplemente «como» de la familia, sino que eran tan importantes para ellos como la propia familia. Un fan nacido en 1950 lo explicaba así: «Eran más que un grupo de música, eran como los miembros de tu familia. Los sentías muy cercanos y sabías muchas cosas sobre ellos. Eran parte de la familia. Me identificaba con los Beatles profundamente y tenía fe en ellos». Otro fan cinco años más joven admitía: «Tuvieron en mí un impacto tan grande o tal vez incluso más grande que algunos de los miembros más cercanos de mi familia» (Leonard, 2016, p. 255).

Otros tantos afirmaban que los Beatles eran como «padres de alquiler», que llenaban vacíos emocionales y les proporcionaban el consuelo que sus verdaderos padres no podían darles. Una fan nacida en 1949 explicaba: «Mis padres eran alcohólicos y se vivía mucho estrés en casa. Los Beatles eran una válvula de escape, me hacían feliz» (p. 263).

Muchos consideraban que los Beatles «tenían cosas más interesantes y útiles que decir» que cualquier otra persona en su vida. Un fan nacido también en 1949 decía: «Aprendía más de ellos que de mi padre, que siempre me llamaba imbécil. Eran chicos mayores que yo que entendían cosas que yo intentaba entender» (p. 263). Una fan nacida en 1958 cuya madre era «una mujer con carrera profesional en una época en la que ninguna madre trabajaba» decía que ella y sus hermanos se criaron solos y «pasaron mucho tiempo solos escuchando a los Beatles» (p. 263).

Los fans estaban agradecidos por la esperanza que los Beatles les brindaban en tiempos difíciles y «se consolaban sabiendo que existían los Beatles» (p. 255). Un fan nacido en 1950 afirmaba: «Cuando era joven y tenía el deseo de hacerme daño a mí mismo, me alegraban y me hacían feliz. Quería estar vivo para poder escucharlos. Si no hubiera sido por ellos, mi vida habría sido horrible» (p. 264). Un fan nacido en 1949 declaraba: «Me ayudaron a mantener la cordura durante una época turbulenta en la que mi familia sufrió varias muertes y enfermedades. Interioricé cualidades que admiraba en ellos y saqué mucha fuerza de mi identificación con ellos» (p. 256).

Los Beatles brindaron a aquellos jóvenes poco convencionales o con un panorama complicado una forma de ser «aceptados en un grupo por primera vez» y muchos «les siguen estando agradecidos» también por eso (p. 262). Los Beatles eran el amigo que te acepta y «nunca te juzga» (p. 263). Tal como recordaba una fan nacida en 1954: «Fueron mi salvación hasta que pude encontrar gente de verdad que me hiciera sentir como ellos me hacían sentir». Al preguntarle cómo la hicieron sentir, respondió: «Comprendida; me ayudaron a aceptarme tal como era» (p. 263). Los Beatles hacían que los fans se sintieran validados y apoyados como individuos. Como recordaba otra fan nacida en 1952:

En todo lo que hice, todas las fases por las que pasé, los seguí y realmente aprendí de ellos. En mi juventud los consideraba mis amigos. Me hacían sentir especial. A pesar de que no los conocía personalmente, era como si estuvieran ahí (p. 263).

Para un fan nacido en 1957 el mensaje de los Beatles era: «Hay que arriesgarse e ir más allá». Una fan de la misma edad interpretaba: «Defiende tus convicciones» (p. 261). Muchos fans oían a los Beatles decir: “sé tú mismo”, “confía en ti mismo”, “sigue tus sueños”, “no dejes que el mundo te arrastre” y “no tengas miedo a ser diferente” (p. 262).

Fans de todas las edades pensaban que tenían «la edad perfecta para tomar parte». Un fan nacido en 1951 explicaba:

Siempre he pensado que no pude tener más suerte que nacer en el verano de 1951. Estar tan cautivado por ellos era una experiencia adolescente, propia de nuestra generación. Los Beatles fueron y siguen siendo lo más grande y lo mejor que me ha pasado en la vida (p. 258).

Los primeros recuerdos de los *boomers* de mediados y finales de su generación están impregnados de los Beatles. Una fan nacida en 1955 afirmaba: «Mejoraron mi infancia. Me dieron algo a lo que aspirar. Me entretenían, pero también agrandaban mi pequeña burbuja, la hacían más cosmopolita y atractiva. Hi-

cieron que nos sintiéramos guays, más grandes y mayores de lo que éramos, como que podíamos formar parte de este mundo».

Una fan nacida en 1961, una de las entrevistadas más jóvenes, decía: «Les tengo un fuerte apego porque en el momento en que eran omnipresentes yo me estaba convirtiendo en un ser humano consciente». Pero el impacto en el otro extremo de la franja de edad también fue significativo. Un fan nacido en 1947 comentaba: «Me hicieron cuestionar el logro sin satisfacción».

La gratitud y la alegría se mencionan a menudo. Los fans «no pueden sobrestimar» o «expresar» toda la alegría que les dieron los Beatles. Es un sentimiento del que «nunca querrán desprenderse» (p. 264). Una fan nacida en 1957 expresaba que estaba «programada para la alegría con los Beatles». La emoción predominante también es la alegría para esta fan nacida en 1951: «Me dieron mucha alegría cuando era joven y me la siguen dando» (p. 264). Un fan nacido en 1956 recuerda a los Beatles provocando nuevas emociones: «Siempre sentí en mi corazón que eran muy especiales y significativos para mí. Despertaron algo nuevo en mí: inspiración, entusiasmo, alegría, felicidad» (p. 264).

Los fans citan momentos que, para ellos, capturan lo que una fan nacida en 1961 llamaba «el brillo de la alegría» en su música: el cencerro de «A Hard Day's Night», las palmas de «Eight Days A Week», el efecto Larsen de «I Feel Fine», el bajo distorsionado de «Think For Yourself», el «one, two, three, four, one, two» de «Taxman», el despertador de «A Day In The Life», la armonía de «Because» o, volviendo al principio, Lennon y McCartney cantando al unísono el estribillo de «She Loves You», un disco descrito por una fan como «alegría pura en un trozo de plástico» (p. 264-265).

Es bastante habitual que los fans repitan «crecí con ellos», ya que los Beatles eran omnipresentes durante los años sesenta. Un fan nacido en 1956 recordaba: «Formaban parte del tejido de tu vida, el telón de fondo». Otro fan nacido en 1948 lo describía así: «Te lavabas los dientes, ibas al baño, ibas a clase, escuchabas a los Beatles» (p. 139).

La frase «crecí con ellos» no solo refleja la presencia constante de la banda, sino también cómo estimularon el desarrollo intelectual, emocional, social, estético y espiritual de los fans. Como explica una fan nacida en 1956, «crecí con ellos y gracias a ellos. Sacaban algo nuevo y yo ya estaba lista para recibirlo» (p. 256). Otra fan nacida en 1961 manifestaba: “Como fan de los Beatles, tu mente está abierta a cualquier posibilidad, con más fuerza y mayor rapidez” (p. 257). A través de sus canciones y de su propia búsqueda de una gran repercusión, animaron a los fans a cuestionar y a investigar. Varios fans exponían: «Nos hicieron pensar en las cosas de otra manera» (p. 257).

Lo que producían los Beatles funcionaba como un programa alternativo, un programa en espiral por el que deambular repetidamente, obteniendo algo nuevo cada vez y disfrutando al mismo tiempo de lo conocido. Hoy en día, rondando los sesenta y setenta años, sus fans siguen la misma línea.

Los Beatles mantuvieron a los fans en la zona de desarrollo próximo (Vygotsky, 1978), donde el material situado más allá de su alcance se comprende con la ayuda de las personas mayores. Desde el principio, los fans esperaban que los Beatles les proporcionaran experiencias alegres y envolventes, y al superar repetidamente esas expectativas, los Beatles generaron placer.

Se estableció un reservorio de confianza que garantizaba la interacción de los fans a medida que lo que producía el grupo requería más trabajo. Incluso aquellos que decían estar horrorizados con «Strawberry Fields Forever», quedaban, a pesar de todo, intrigados y seguían escuchando (Leonard, 2017). Los Beatles desafiaron a esta generación de una manera totalmente singular.

El viaje de los Beatles a la India para estudiar meditación en 1968 captó la atención de los fans y la prensa mundial. Muchos fans jóvenes recuerdan pensar que «formaba parte de su mística». Otros pensaban que «necesitaban que alguien les orientara» o que «simplemente ya no querían que se les moles-

tara» (Leonard, 2016, p. 158). Algunos pensaban que los Beatles “tenían la suerte de tener el dinero para viajar a lugares como la India y buscar la verdad, sin importarles lo que pensarán los demás” (p. 158). Un fan que en aquel momento tenía diecisiete años afirmaba que los Beatles «hicieron que todo el mundo pensara en aspirar a la iluminación espiritual» (p. 159).

Recordando el viaje de los Beatles a la India en su cincuenta aniversario, el autor de *American Veda* (2010), Philip Goldberg, explicaba:

Era como si el planeta Tierra se inclinara sobre su eje en febrero de 1968, permitiendo que la antigua sabiduría de la India fluyera más fácil y rápido hacia Occidente. La infusión repercutiría en la atención sanitaria, la psicología, la neurociencia y, sobre todo, en la forma de entender y dialogar con nuestra espiritualidad (Goldberg, 2018).

La espiritualidad sigue formando parte del significado de los Beatles para fans de todas las edades (Leonard, 2021). Sin embargo, los temas espirituales en su música y el fenómeno en sí pueden tener especial relevancia para los fans de mayor edad como recurso para avanzar hacia la gerotranscendencia, una etapa de desarrollo adulto que se analizará más adelante.

Los fans reaccionaron con fuerza ante la noticia de la ruptura de los Beatles en abril de 1970. Una fan que tenía quince años en aquel momento recuerda claramente el día: «Aquel día era la fiesta del cuarenta cumpleaños de mi madre y yo estaba devastada, como si hubiera muerto alguien. Me senté en mi habitación y me puse a llorar. Se me rompió el corazón” (Leonard, 2016, p. 246). Otra fan, también con quince años en aquel momento, explicaba: «Fue como si tus padres se divorcieran; nunca estabas sola en casa y siempre te sentías segura, entonces un día rompen y te quedas devastada». Muchos decían que era «como perder a un miembro de la familia» (p. 246).

Un fan que en aquel entonces tenía quince años recordaba: «Es como si dijeran “empiezan los setenta, estás solo”» (p. 253). Otro fan de dieciocho años en aquel momento lo expresaba así:

Se me rompió el corazón cuando se separaron. Me graduaba en el instituto y me iba a la universidad. Empezaba un nuevo capítulo de mi vida y aquello a lo que podía aferrarme había desaparecido. Tuve que crecer pero seguí llevándolos dentro de mí. Son parte de mí y seguirán siéndolo siempre (p. 253).

### LAS PRÁCTICAS DE LOS FANS DE LOS BEATLES

Lo que el publicista de los Beatles Derek Taylor denominó «el mayor romance del siglo xx» (1996, p. 3) continúa en el siglo xxi.

Fans de todo el mundo debaten sobre los Beatles las 24 horas del día en las redes sociales, donde una publicación interesante puede suscitar cientos de comentarios en cuestión de minutos. Estas conversaciones son estimulantes para los fans de todas las edades, pero para los fans de toda la vida, repasar la historia vivida y las experiencias alegres que aún guardan una energía positiva funciona como una especie de terapia de reminiscencia, que se ha demostrado que alivia los síntomas depresivos y mejora el bienestar (Routledge et al., 2016).

Aunque la conexión es virtual, reduce la soledad porque se comparte algo personalmente significativo (Hari, 2018). Además, las experiencias nostálgicas aumentan la confianza y la motivación e interrumpen los patrones de pensamiento que perpetúan la soledad (Abeyta et al., 2020). A menudo considerada como una respuesta reaccionaria al descontento en el presente, la reflexión nostálgica es una forma de acceder a recuerdos significativos del pasado para abordar el futuro con un fin mayor (FioRito y Routledge, 2020).

Aunque la mayoría de los fans que hablan de los Beatles en las redes sociales nunca se han conocido entre sí, o tal vez se ven solo ocasionalmente en eventos sobre los Beatles, el amor compartido por los Beatles es la base de una amistad genuina, incluso entre personas que podrían tener poco más en común. Cuando alguien se enferma o comparte la pérdida de

su padre o su madre o bien de una mascota a la que quería mucho, otros publican sus respuestas sinceras y aparecen carteles para agradecer el apoyo a la “familia Beatle”. Este fan, que solo tenía siete años cuando irrumpió la *beatlemania*, lo expresaba así:

Los Beatles me han alegrado la vida. Mis hijos escuchan a los Beatles, mi casa está llena de recuerdos y música de los Beatles. Me enseñaron sobre el amor y la bondad y cómo la música puede llegar al corazón. Internet me ha conectado con otros fans y con un mundo de nuevas amistades (Leonard, 2016, p. 271)

Los fans comparten fotos de sus habitaciones dedicadas a los Beatles, espacios de refugio contra el estrés de la vida, donde están rodeados de imágenes y objetos con un significado profundamente personal y a la vez compartido. Aunque no todos los fans pueden permitirse el lujo de tener una habitación dedicada a los Beatles, muchos exhiben imágenes de los Beatles en sus casas por las mismas razones que se exhiben las fotos de la familia: para suscitar sentimientos de amor, gratitud y continuidad del yo. El simple hecho de mirarlas de pasada puede ofrecer un momento reconfortante.

Para los fans de la primera generación, los Beatles han sido lo más consistente, duradero e infalible de sus vidas, aparte de su propio sentido del yo continuo, y ambos están entrelazados. Las amistades, los cónyuges y los trabajos van y vienen, los hijos crecen y se van de casa, pero la «cara dos» de *Abbey Road* sigue generando tanto placer —si no más, gracias a la remasterización— como el que generaba hace medio siglo.

El turismo relacionado con los Beatles genera 82 millones de libras (casi 96 millones de euros) anuales para la ciudad de Liverpool y se espera que la economía relacionada con los Beatles siga creciendo durante mucho tiempo en el futuro (Liverpool Echo, 2016). Situarse en la marquesina ubicada en medio de la rotonda de Penny Lane es reafirmante y satisfactorio porque hace realidad lo que la canción dedicada a esa calle conjuró en la imaginación innumerables veces.

Los fans sienten una combinación de privilegio y humildad al ver las casas de la infancia de los Beatles. El hecho de que estas casas, algunas de ellas bastante corrientes, sean lugares históricos reconocidos (con su distintiva placa azul) reafirma la creencia de los fans en la importancia histórica de los Beatles y su propia sensación de formar parte de la historia. Estos sentimientos son empoderadores y pueden mitigar el edadismo, que considera inadecuado que los adultos puedan seguir siendo fans.

Muchos fans esperan con impaciencia la música remasterizada y se hacen con ella en cuanto está disponible, a pesar de haberla adquirido en muchos formatos anteriores a lo largo de los años. Maquetas y grabaciones descartadas revelan los procesos creativos de los Beatles y permiten entrever los misterios de su trabajo. Las conversaciones distendidas resultan de gran interés porque permiten a los fans hacerse una idea de quiénes son como personas de carne y hueso.

Parte del atractivo de *Get Back*, de Peter Jackson (2021), que documenta la actividad diaria del grupo en las semanas previas a su última actuación en directo en la azotea de Apple Corps el 30 de enero de 1969, es que incluye maquetas, grabaciones descartadas y conversaciones distendidas. La música y las imágenes de los miembros de los Beatles resultan instintivamente conocidas y, sin embargo, siguen resultando nuevas.

Desde 1974, Mark Lapidus reúne a los fans durante tres días de *beatlemania* en el Fest for Beatle Fans, que se celebra cada año en Nueva York y Chicago. Este festival atrae a fans de todas las edades, de todo Estados Unidos y más allá, para disfrutar de música de los Beatles en directo, mesas redondas, presentaciones de autores, películas, puestos de venta, exposiciones de arte, concursos de preguntas y respuestas, y, lo más importante, para estar con otros fans. Los asistentes afirman que son «tres de los mejores días del año» y que «no pueden pedir mejores vacaciones» que esas (Leonard, p. 272).

Asistir a estos encuentros es un acto de autocuidado. Las prácticas de los fans —compartir algo que consideran significativo, escuchar su música favorita, cantar

en grupo y hacer música, interactuar con las letras, evocar recuerdos, moverse al ritmo de la música— son beneficiosas para la salud. Los montones de fans que hacen cola desde la madrugada para entrar un concierto puede que pierdan horas de sueño, pero están previniendo el deterioro cognitivo para un envejecimiento saludable (Román-Caballero et al., 2018).

### UN RECURSO PARA EL BIENESTAR

Documentales como *Alive Inside* (Rossato-Bennett, 2014) y las obras de Daniel Levitan (2019) y Oliver Sacks (2007) han sensibilizado al público sobre el poder de la música. Sin embargo, la complicidad de los *boomers* con los Beatles y otras músicas a lo largo de toda una vida es un recurso infrutilizado para abordar el deterioro cognitivo y otros problemas de salud.

Las actividades musicales de ocio y la musicoterapia pueden ser muy beneficiosas para el funcionamiento cognitivo, motor, emocional y social de las personas que viven un envejecimiento normal, pero también de las que padecen enfermedades neurológicas como derrames cerebrales o demencia (Särkämö 2018). El simple hecho de escuchar su música favorita mejora la plasticidad cerebral y puede tener efectos duraderos (Fischer et al., 2021).

Para muchos fans de la música que ahora rondan los sesenta y setenta años, la práctica de escuchar música se fue desvaneciendo poco a poco a lo largo de los años debido al trabajo y las responsabilidades familiares. Hoy en día, el edadismo interiorizado puede inhibir a los *boomers* de expresar entusiasmo por la música de su juventud por no parecer apropiado para su edad. Una fan nacida en 1953 que pasó «largos períodos de tiempo desvinculada de los Beatles» (Leonard 2016, p. 270) se dio cuenta de que en su vida faltaba una fuente importante de alegría.

Un estudio de 2016 concluía que los *millennials* escuchan un 75 % más de música que los *boomers* (Resnickoff, 2016). Más recientemente, un estudio realizado en 2019 por Deloitte revelaba que solo el 20 % de los *boomers*

se suscriben a algún servicio de música en *streaming*, además de ser los que menos valor dan a este tipo de servicio de entre todos los grupos de edad (Ciampa, 2019). No se ofrecen los motivos, pero es una cuestión interesante como objeto de investigación. Tal vez los *boomers* perciban un agente no deseado que interfiere en su relación íntima con la música. En la experiencia de música en *streaming* no hay carátulas ingeniosas ni notas que las acompañen, lo que quizás genera menos atracción para algunos. El estrés tecnológico también podría ser un factor (Nimrod, 2018).

Basándome en mi propia experiencia como voluntaria que trabaja con personas sanas de más de setenta años que viven solas en la comunidad, las personas de esta edad tienen un enorme interés por aprender a escuchar música en *streaming* y crear listas de reproducción. Te dirán con entusiasmo quiénes son sus artistas favoritos. Los servicios de música en *streaming* como Spotify deberían plantearse ofrecer descuentos a la gente mayor, como hacen con los estudiantes.

El musicólogo Even Ruud considera la música un «inmunógeno cultural», algo que la gente usa en su vida cotidiana para mejorar su salud y bienestar (Ruud, 2013). Pensando en los millones de mayores cuyo bienestar mejoraría si volvieran a conectar con los Beatles o con cualquier música que les guste, se me ocurren varias estrategias.

Los hijos, ya en edad adulta, podrían asegurarse de que sus padres, sobre todo los que viven solos, tengan un acceso sin fricciones a su música favorita. Y aunque pueda parecer menos importante que los números de la seguridad social y las contraseñas, sus hijos deberían saber a qué canciones responderían mejor unos padres que se van haciendo mayores. Esta información es importante para los musicoterapeutas que trabajan con enfermos de Alzheimer o apoplejía, que no pueden comunicarse pero responden a la música almacenada en la memoria.

En los centros de atención primaria, los profesionales podrían dedicar un momento a preguntar a las personas mayores si tienen acceso a la música y animarles a

escucharla con regularidad. Además de los beneficios para la salud que tiene el hecho de que los pacientes se sientan atendidos de forma personal y holística, podría acelerar un cambio cultural, empezando por esta primera «generación del rock», que fomenta sistemáticamente la música para el bienestar y la integre en las prácticas asistenciales cuando corresponda.

Los miembros de la familia también podrían asegurarse de que los seres queridos que tienen ingresados en residencias tengan acceso a la música, aunque deban facilitársela ellos. Los estudios muestran que una actitud basada en «asear y dar de comer» o «estar demasiado ocupado» es un obstáculo para el uso terapéutico generalizado de la música, pese a saberse sus conocidos beneficios tanto para los residentes como para el personal que trabaja con ellos (Garrido et al., 2021, p. 1197). Presentarse ante estas personas mayores con el álbum de recortes de los Beatles que atesoraban en su adolescencia, u otros recuerdos, podría activar su memoria y fomentar la comunicación.

Puesto que el oído es el último sentido que se pierde, nuestra música favorita también puede aliviarnos el proceso de morir. Tal como observa Harrington en su estudio sobre el fenómeno fan y la manera de afrontar la muerte en Estados Unidos, «el potencial de las identidades y prácticas como fan se mantiene hasta el momento de la muerte» (2019, p. 197).

La música también es útil para el tratamiento del dolor y no tiene efectos secundarios. Según la investigación de Tia DeNora sobre la música como medio de conciencia y «tecnología de la salud», las personas que padecen enfermedades crónicas pueden utilizar la música para «infundir valor» y una actitud diferente ante el dolor (2015, p. 112). Tal vez añadiendo musicoterapia a los planes asistenciales se podría mitigar la «epidemia silenciosa de dolor crónico en los mayores» (Domenichiello y Ramsden, 2019) y el problema asociado de la polifarmacia (Yeager et al., 2020).

Las plataformas de aprendizaje social en línea han sido eficaces para conectar a la gente mayor con sus intereses compartidos, mitigando así el impacto nega-

tivo del aislamiento social al que obligó la pandemia (Heape, 2021). Yo misma dirigí un ciclo de 12 semanas titulado «Creciendo con los Beatles» en una de esas plataformas donde los participantes compartían historias mientras escuchábamos música, analizábamos imágenes y nos desplazábamos por la línea temporal de los Beatles y eventos históricos contemporáneos.

Al igual que las placas azules conmemorativas que identifican las casas de los Beatles, estas conversaciones —entre personas que técnicamente no se conocían, pero en realidad sí— son empoderadoras porque aproximan a los *boomers* a eventos de la conciencia colectiva que también son suyos de manera singular; eventos que vivieron y presenciaron. Estas sesiones se sirven de las ricas vetas de recuerdos profundamente almacenados y ofrecen oportunidades para conocer el pasado de uno mismo, añadiendo continuidad y coherencia a la narrativa personal de los participantes.

La edad aporta un aspecto emotivo a la reflexión, a menudo con una mayor espiritualidad y un movimiento hacia la gerotranscendencia (Tornstam, 2011). Con esta etapa de desarrollo se originan mayores sentimientos de conexión con las generaciones pasadas y futuras, menos apego a la identidad egoica y un alejamiento de las preocupaciones materialistas y las relaciones superficiales. La gerotranscendencia también puede traer consigo una «inocencia emancipada», un estado alegre y desenfadado en el que apenas preocupa el juicio de los demás.

La musicoterapeuta Faith Halverson-Ramos utiliza la música de diversas maneras para ayudar a la gerotranscendencia y señala que los temas espirituales de las canciones de los Beatles, como «The Word» y «Within You Without You», pueden calar especialmente en la generación *boomer* (2019).

Nuestros mayores no han dejado de ser fans de su música y eso también sugiere nuevos modelos de vida en comunidad tras la jubilación. El noventa por ciento de los *boomers* quiere «envejecer en casa» a pesar del coste potencialmente alto de hacerlo (Khalfani-Cox, 2017) y muestran poco interés en las comunidades

tipo de mayores de 55 años (Geber, 2021). Las comunidades basadas en la identidad de los fans pueden ser la respuesta, como evidencia el éxito de los complejos vacacionales Margaritaville de Jimmy Buffett (Regan, 2021), aunque muchos *boomers* considerarían esta estética y estilo de vida prohibitivos, poco atractivos o ambas cosas.

Basándose en su estudio sobre los fans entrados en años del grupo Grateful Dead, Adams y Harmon (2014) han explorado la posibilidad de una comunidad intencional de jubilados para fans de los Grateful Dead, y concluyen que una comunidad basada únicamente en el gusto musical podría no ser lo suficientemente atractiva, aunque podría servir como filtro inicial para identificar subcomunidades (Adams y Harmon, 2018).

Del mismo modo, podríamos imaginar una comunidad de jubilados fans de los Beatles como filtro inicial para identificar subcomunidades (Leonard, s.f.). En Estados Unidos, las comunidades restringidas por edad se rigen por la regla de proporción 80/20, por lo que las comunidades de jubilados basadas en la cultura fan serían intergeneracionales, con importantes beneficios para todos los implicados (Jacobs, 2021).

Millones de *boomers* crían a sus nietos, crean negocios y trabajan como voluntarios en sus comunidades. Muchos están jubilados y prosperan; otros muchos tienen dificultades. Han dejado atrás las grandes expectativas de su juventud, pero no han abandonado la esperanza. Muchos quieren mantenerse sanos y activos, trabajando junto a los jóvenes para preservar la democracia y un planeta habitable.

No estoy sugiriendo que la música o la *beatlemania* sean las claves para la salud y la felicidad de los mayores de hoy en día, o que puedan mitigar los estragos del neoliberalismo o de un estilo de vida poco saludable (Shen 2019), pero sabemos que la actividad de los fans y el hecho de escuchar su música favorita aportan hoy —igual que hace medio siglo— alegría y un mayor bienestar a la vida de los *boomers*, por lo que quienes los cuidan y se preocupan por ellos deberían fomentarlo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abeyta, A. A., Routledge, C. y Kaslon, S. (3 de junio 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., y Harmon, J. (2014). The Long Strange Trip Continues. En C. L. Harrington, D. Bielby, y A. Bardo. (eds.), *Aging, Media, and Culture* (capítulo 9). Londres: Lexington Books.
- Adams, R. G., y Harmon, J. (2018). Intentional Sub-communities and Identity Continuity Among Baby Boomers: Grateful Dead Fans. En R. A. Cnaan y 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?* Filadelfia, 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 de agosto 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*. Nueva York: Routledge.
- Domenichiello, A. F., y 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., y Routledge, C. (3 de junio 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.;
- Garrido, S., Markwell, H., Andreallo, F., y 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=mclin\\_m\\_minuteman&sid=bookmark-AONE&xid=255c3a3f](https://link.gale.com/apps/doc/A673852970/AONE?u=mclin_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 mayo de 2021.
- Goldberg, P. (2010). *American Veda: How Indian Spirituality Changed the West*. Nueva 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*. Nueva York: Bloomsbury USA.
- Harrington, C. L., y Bielby, D. D. (2010). A life course perspective on fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 13(5), 429-450.
- Harrington, C. L., y Bielby, D. D. (2017). Aging, fans, and fandom. En M. A. Click, y 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* [película]. Walt Disney Studios; Apple Corps; Wingnut.
- Jacobs, K. (2021). Don't Mind the Gap in Intergenerational Housing, *The New York Times*, 2 de septiembre 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 febrero 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 diciembre 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*. Nueva York: Experiment Publishing.
- Leonard, C. (s.f.). [candyleonard.com/projectblackbird](http://candyleonard.com/projectblackbird)
- Leonard, C. (2016). *Beatlessness: How the Beatles and Their Fans Remade The World*. Nueva York: Arcade.
- Leonard, C. (26 de enero 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](https://www.huffingtonpost.com/candy-leonard/beatles-changed-boomer-childhood_b_6494786.html)
- Leonard, C. (22 de febrero 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](https://www.huffpost.com/entry/when-the-beatles-brought-psychedelia-to-prime-time_b_58adbc3ae4b0598627a55f2c)
- Leonard, C. (2021). Beatles Fandom: A De Facto Religion. Wn Ken Womack & Kit 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 febrero 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 julio 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 junio 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, Rafael; Arnedo, Marisa; Triviño, Mónica y Lupiáñez, Juan. (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* [película]. Projector Media.
- Routledge, C., Roylance C., Abeyta A. A. (2016). Nostalgia as an Existential Intervention: Using the Past to Secure Meaning in the Present and the Future. En: Russo-Netzer P., Schulenberg S., Batthyany A. (eds.), *Clinical Perspectives on Meaning*. Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-41397-6\\_17](https://doi.org/10.1007/978-3-319-41397-6_17)
- Rowe, J. W. y Kahn, R. L. (1998). *Successful Aging*. Nueva 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). *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Nueva York: Knopf.
- 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).
- 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*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Tornstam, L. (2005). *Gerotranscendence: A Developmental Theory of Positive Aging*. Springer.
- Vroomen, 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., 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). Nueva 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*, volumen 76 (8), 1652-1663. <https://doi.org/10.1093/geronb/gbaa107>

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Candy Leonard*

es autora de *Beatleness: How the Beatles and Their Fans Remade the World* (Arcade, 2014; 2016) y ha escrito sobre la *beatlemania*, los *boomers* y la cultura pop para varias publicaciones, incluyendo volúmenes académicos sobre los Beatles. Es investigadora independiente y doctora en Sociología por la Universidad de New Hampshire, a lo que se suma su máster en Desarrollo Humano en Teachers College, Columbia (Nueva York).





# El *metal* en Argentina: disputas espaciotemporales de una escena musical

*Manuela Belén Calvo*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

nuna.calvo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5704-3656

Recibido: 23/03/2022

Aceptado: 21/06/2023

## RESUMEN

El *metal* es un género musical que ha generado sus propias escenas en cada uno de los países en los cuales circula. En Latinoamérica se puede ver una fuerte interacción de ellas con la cultura local. Este trabajo aborda a la escena argentina, la cual se conforma de manera heterogénea a través de las relaciones sociales de sus integrantes y de las disputas producto de dichas interacciones. Para ello, se analizan las tensiones que se producen de forma espacial y temporal, teniendo en cuenta que la escena se organiza en torno a un paradigma de autenticidad que, además de exaltar la cultura marginal, *underground* y autogestionada, valora de forma positiva el pasado (la «retromanía»), el federalismo y la masculinidad heteronormativa. Es así que, a pesar de las particularidades del contexto sociopolítico argentino y de que el *metal* se presenta como un género musical blanco, occidental y característico de la globalización, se ve una fuerte tendencia a construir la escena mediante valores propios del tradicionalismo y el heteropatriarcado. Bajo estos parámetros se reconocen y consagran determinadas producciones, medios de comunicación, artistas y aficionados. Esta propuesta se basa en el caso particular de la ciudad capital (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y la provincia de Buenos Aires entre los años 2011 y 2017, espacios que permiten abordar la noción de «doble periferia» y funcionan como ejemplo de la escena argentina a mayor escala.

**Palabras clave:** metal; Argentina; escena musical; retromanía; federalismo; masculinidad.

## 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

**Agradecimientos:** Este artículo se basa en los resultados de una tesis<sup>1</sup> realizada gracias al financiamiento del CONICET por medio de una beca doctoral. Se publica en memoria y agradecimiento a la Dra. Olga Echeverría, quien dirigió y guio el trabajo de tesis junto al investigador, Sergio Pujol.

- 1 La tesis mencionada se titula «La escena metálica bonaerense: estudio en torno a Hermética como centro de significados y disputas» (Calvo, 2019) y fue presentada para obtener el título de doctora en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

## SUMARIO

- Introducción
  - Disputas espaciales: el *metal*, la lengua y el contacto cara a cara
  - Disputas temporales: el *metal*, la retromanía y el patriarcado
- Palabras finales
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

**Autora para correspondencia / 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.

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Calvo, M. B. (2024). El metal en Argentina: disputas espaciotemporales de 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>

## INTRODUCCIÓN

El *metal* es un género musical que surgió a fines de la década de los setenta, a partir de las tradiciones angloamericana y angloamericana del rock. Con el paso de los años adquirió carácter transnacional (Weinstein, 2011), ya que en el contexto de la globalización se dispersó por gran cantidad de países, los cuales conformaron sus propias escenas musicales con características locales particulares. Aunque para muchos estudiosos no existe una única historia del *metal* (Janotti Jr., 2004; Varas-Díaz et al., 2020), es posible decir que se trata de una música con fuertes rasgos occidentales.

En este trabajo haré referencia a la situación del *metal* en el contexto de Argentina. Para ello, he utilizado la noción de *escena musical*, que resulta un concepto útil para poder estudiar espacialmente a las prácticas musicales. Más específicamente, me he basado en la tradición teórica de Andy Bennett, quien propuso junto a Richard Peterson (2004) e Ian Rogers (2016) la posibilidad de examinar la vida musical dentro y a través de un rango de contextos locales, translocales y virtualmente mediados. Es decir que, en esta conceptualización de las comunidades musicales, la ubicación geográfica se presenta como una característica relevante y dinámica.

También he tenido en cuenta los aportes de Keith Kahn-Harris (2007) y de Jeremy Wallach y Alejandra Levine (2011), quienes describieron ciertas características comunes para las escenas del *metal* a lo largo del mundo, pero completé esta caracterización con los aportes de Motti Regev (2013) para poder abordar las particularidades de la escena argentina en el plano local. Por otra parte, al observar posiciones desiguales dentro de la escena, esta categoría fue considerada al mismo tiempo como una semiosfera (Lotman, 1996) y como un campo cultural (Bourdieu, 2005).

Es necesario aclarar que este artículo se basa en los resultados de investigación de una tesis doctoral que abordó la escena de la provincia de Buenos Aires y de la ciudad capital del país entre los años 2011 y 2017, a través de una multiplicidad de elementos de diversas materialidades, que forman parte de las prácticas culturales de producción, consumo y circulación del *metal*. Aunque el corpus solo representa una parte de la escena del país, por medio de él es posible acceder a varias generalidades que también se dan a nivel nacional-local.

Para poder analizar la diversidad de producciones, agentes, y actividades que componen la escena, se utilizaron varias metodologías de recuperación de datos, los que posteriormente fueron analizados con herramientas sociosemióticas. De esta manera, el material considerado para el corpus incluye: 1) producciones musicales y visuales de algunas bandas; 2) relevamiento etnográfico presencial y virtual de conciertos y reuniones dedicadas al *metal*, realizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante, CABA) y otras ciudades de menor escala de la provincia de Buenos Aires, entre 2011 y 2017; 3) entrevistas a músicos, aficionados, productores, intermediarios y otros participantes de la escena, que incluían a varones y mujeres, de entre quince y sesenta años y diversas profesiones y ocupaciones; 4) relevamiento de archivos gráficos y audiovisuales, algunos de ellos disponibles en la web; 5) y exploración netnográfica de información publicada en línea por aficionados y de sus intercambios verbales con músicos y promotores en las redes sociales, especialmente Facebook y algunos canales de YouTube.

Entonces, la escena argentina del *metal* se define como una red de personas, sentidos e instituciones en la cual se identifica el carácter relacional de su funcionamiento, no solo basado en la interacción social, sino también en la intersubjetividad y el intercambio de capital cultural, social y simbólico. El fin de estos intercambios es la producción, el desarrollo, la difusión, el consumo, la resignificación y la recreación del *metal*. Una de sus principales características es la heterogeneidad constitutiva, presente en la diversidad de agentes que la componen, los cuales pertenecen a diferentes géneros, grupos etarios, sectores sociales, ciudades de proveniencia y poseen ocupaciones e ideologías políticas diversas (que algunas veces son contrarias, contradictorias e incompatibles). Esta variedad conserva la unidad y la coherencia por medio de la circulación de algunos códigos en común que no solo se refieren al *metal* en cuanto música, sino también a una serie de valores culturales que, por medio de diversos debates en torno a la autenticidad, definen lo que es «metálico» y lo que no.

La noción de lo auténtico proviene del folklore y de la música erudita. Más tarde, el concepto fue trasladado a varios tipos de músicas populares, las cuales lo desarrollaron como un valor, una medida o un parámetro de clasificación, considerado un atributo positivo tanto de las obras musicales como de los propios agentes (Salerno, 2008). Consecuentemente, la autenticidad difiere de acuerdo con reglas propias de cada género musical y con la subjetividad de quien la perciba (un músico, un aficionado, un periodista, un crítico musical o un productor, entre otros).

La autenticidad del *metal* es heredera de la tradición del rock, en cuya cultura «hay un enorme miedo a la transformación, no por lo que pueda implicar en sí, sino por la manera como puede estar comprometida con el aparato comercial de la industria musical» (Ochoa, 2002). Bajo esta percepción se trazaron fronteras divisorias, especialmente entre el rock y el pop. Algunos artistas utilizaron esta noción para criticar al género musical opuesto y como forma de identificación propia.

Las discusiones acerca de la autenticidad de los artistas, sus obras y de los propios aficionados implica un trabajo de producción de sentido por parte de los agentes de la escena y se presenta como una evaluación de las reglas del género, las cuales trascienden lo puramente musical. Es así que, antes de considerar que algo es propio del *metal* o su cultura, se tienen en cuenta ciertos requisitos. Las significaciones desprendidas de estos debates son utilizadas por los integrantes de las escenas metálicas para la construcción de sus identidades individuales y sociales. Por otra parte, la carga de valor de esas clasificaciones depende de parámetros éticos y morales que generan disputas por el poder en el interior de cada escena musical.

De acuerdo con el trabajo empírico realizado, es posible postular que en la escena argentina la autenticidad metálica se construye a partir de tres características fundamentales: es contrahegemónica, argentina (localista y/o nacionalista) y heteromasculina. Este paradigma de autenticidad funciona como el significado nuclear de la escena, el cual se celebra y al mismo tiempo se discute. A su vez, este centro de sentidos es conservado principalmente por los músicos, productores e intermediarios consagrados (canónicos) y celebrado por los participantes más conservadores y ortodoxos.

Como consecuencia, a pesar de las diferencias que cohabitan de forma predominantemente pacífica, los agentes se posicionan de forma desigual y crean tensiones que son producto de las disputas por la búsqueda de autenticidad, legitimación y consagración como efecto de poder. Como ya mencioné, en este artículo me ocuparé de los diálogos y las tensiones que se producen con respecto a lo espacial y lo temporal, por lo que dedicaré un apartado para cada uno de estos ejes. Concluiré el trabajo con algunas palabras a modo de cierre.

#### *Disputas espaciales: el metal, la lengua y el contacto cara a cara*

La escena argentina del *metal* se caracteriza por ser translocal, debido a que no se limita a sus fronteras geopolíticas, sino que se encuentra en permanente diálogo hacia el exterior con otros países y hacia el

interior, entre sus ciudades y provincias. Por otra parte, la escena no se desarrolla como una cartografía urbana de los circuitos de producción, circulación y consumo del género musical. Por el contrario, se define mediante las interacciones sociales que se producen a partir del intercambio de capital cultural derivado del *metal* (la música en sí misma y también los productos y las prácticas vinculados con ella).

En ese sentido, la escena argentina parece trascender la definición espacial y emerge a partir de la actividad social e individual de sus agentes: primero, cuando dos o más aficionados se encuentran e interactúan en torno al *metal*, ya sea en la calle, un concierto, una sala de ensayo o en Internet; o, segundo, cuando un miembro escucha o ejecuta *metal* en la intimidad de su hogar. No obstante, los integrantes de la escena son conscientes de su ubicación geográfica, lo cual se presenta de forma subjetiva a través de la exhibición de la identidad local (es decir, la identificación como nativos o ciudadanos argentinos) y su posicionamiento con respecto a las lógicas del mercado musical.

Para poder comprender las disputas que se producen en el plano espacial, es necesario mencionar que las escenas del *metal* a nivel global poseen las mismas lógicas que la industria musical del rock. De esta manera, las metrópolis consagratorias son europeas y norteamericanas. En este sentido, el rock (y, dentro de este, el *metal*) es un fenómeno cultural que, además de originarse en Estados Unidos y el Reino Unido, también sus artistas canónicos y sus éxitos comerciales pertenecen a esos países (Regev, 2013).

En el caso del *metal*, Kahn-Harris (2007) considera que la organización de las escenas se produce como un fenómeno descentrado. Sin embargo, las que forman parte del llamado Sur Global no alcanzan el mismo reconocimiento que las del Norte. Por otra parte, dentro de la propia escena argentina, las lógicas de consagración responden a las desigualdades políticas y económicas del propio país y, de este modo, el centro es CABA, en cuanto capital del país. Por lo tanto, podría decirse que dentro de las escenas del *metal* es posible identificar una multiplicidad de centros que,

la mayoría de las veces, coinciden con espacios de poder político y económico.

A pesar de la distribución desigual del reconocimiento dentro de la escena, los propios agentes son conscientes de que su música de preferencia deriva de la tradición anglófona ya mencionada. En este sentido, el *metal* se desarrolla como un fenómeno de «cosmopolitización estética» (Regev, 2013), en el cual los artistas y los mediadores del arte naturalizan una música como un lenguaje «universal», pero al mismo tiempo se posicionan frente al campo de producción global y local o nacional.

El posicionamiento desigual de la escena argentina con respecto a la escala global no pasa desapercibido por los agentes y estos discuten con ello a través del paradigma de autenticidad, el cual valora de forma positiva los posicionamientos contrahegemónicos y localistas. De esta manera, los integrantes de la escena construyen sus propias identidades metálicas por medio de la exaltación de lo marginal como carácter opuesto a lo hegemónico. En ese proceso, la identidad argentina también es ubicada en un lugar periférico. Entonces, la valoración de la autenticidad metálica como argentina se observa principalmente en el uso del lenguaje y en la valoración de la interacción cara a cara.

Para el primer caso, Deena Weinstein (2011) plantea que, en la década de 1970, el inglés fue el lenguaje global del *metal*, por lo que las bandas que fueron reconocidas internacionalmente cantaban en dicho idioma. En la actualidad, a nivel internacional, gran cantidad de conjuntos cantan en sus lenguas de origen, aunque otra porción decide continuar el desarrollo del inglés para poder ser difundidos por fuera de sus países. De hecho, la mayoría de las bandas utilizan este idioma para poder hablar a su audiencia durante los *shows* en vivo fuera de sus países. En este sentido, las escenas del *metal* no escapan del imperio lingüístico del inglés como sucede en otros ámbitos.

En las etnografías que realicé en Argentina pude observar el mismo fenómeno: las bandas extranjeras utilizaban el inglés para dirigirse al público, el cual

respondía con ovaciones, a pesar de que no todos tuvieran acceso a dicha lengua. En este sentido, el idioma no constituía una barrera, ya que, a pesar de no comprender lo que decían las letras de las canciones, muchos aficionados eran seguidores de las bandas solo por afinidad musical. Por otra parte, las dificultades del idioma no obstruían la participación activa durante los conciertos: algunos aficionados cantaban las canciones por memoria fonética y otros tarareaban sus melodías instrumentales de la guitarra o la batería.

De hecho, los aficionados argentinos crearon un fenómeno particular con la banda estadounidense, Megadeth. En el concierto de dicho grupo en la CABA en 1994, el público comenzó a cantar la frase «¡Megadeth, Megadeth, aguante Megadeth!» sobre una parte instrumental de la canción «Symphony of destruction» (1992). Este cántico se replica continuamente en la actualidad y ha traspasado las fronteras geográficas: de acuerdo a la netnografía realizada en YouTube,<sup>2</sup> observé que dicha frase es cantada en otros países durante los recitales en vivo del grupo, a pesar de que el concepto «aguante» forme parte del lunfardo argentino.

A diferencia de los aficionados chilenos al *thrash metal* que necesitaron romper la barrera idiomática para vincularse con el estilo musical —«lo que solo era posible si se tenía la educación adecuada o si se provenía de familias que tuviesen algún vínculo con el extranjero [...]» (Sánchez Mondaca, 2007: 67)—, en Argentina esto no impidió que aficionados de distintas procedencias sociales pudieran consumir y producir *metal* en todas sus variantes.

Sin embargo, en Argentina, a pesar de que en varias instituciones educativas públicas el inglés constituye

2 El video fue creado por un aficionado que recopila imágenes de conciertos y de entrevistas a Dave Mustaine, líder de Megadeth, quien explica el fenómeno global del cántico argentino y el significado de la expresión «aguante». Este concepto hace referencia a la idea de resistir frente a las adversidades, pero también a la lealtad y fidelidad de los hinchas de fútbol con sus equipos de preferencia. Dicho material está disponible en el siguiente link: [https://www.youtube.com/watch?v=lgOsh\\_s223U](https://www.youtube.com/watch?v=lgOsh_s223U)

una asignatura y, por lo tanto, la lengua extranjera más difundida, aún se trata de un fenómeno que se identifica con las clases medias y altas. Estas desigualdades llevan a que las bandas argentinas de *metal* tengan distintas posiciones: por un lado, algunos músicos deciden escribir las letras de sus canciones en inglés para poder circular en escenas por fuera de su propio país y, así, difundir su obra en audiencias distantes y acercarse a la posibilidad de editar su material con discográficas de reconocimiento global —las cuales se ubican en las metrópolis del Norte Global—. De esta forma, los agentes argentinos se encuentran posicionados en un lugar periférico y deben aprender un idioma extranjero para poder acceder a mejores condiciones de grabación.

En el polo opuesto, se encuentran los músicos que deciden conscientemente escribir sus canciones en el idioma hablado en Argentina: español-castellano. A pesar de que se trata de una lengua colonial, a lo largo del tiempo fue adoptada como propia, tal como sucedió en otros países latinoamericanos. No obstante, las bandas que eligen escribir en este idioma lo hacen utilizando modismos dialectales y expresiones en la jerga del lunfardo, los cuales no solo acentúan el carácter argentino sino también popular. Varios ejemplos de esta línea se presentan en algunas bandas de Ricardo Iorio (Hermética, Almafuerte y Iorio), las cuales poseen una impronta fuertemente nacionalista. Aunque también observé la misma postura en algunos de los aficionados: por ejemplo, la descripción de la fanpage de Facebook «*Metal Argentino* (lo nuestro en idioma original)»<sup>3</sup> afirma «Difundir lo nuestro es crecer», por lo que allí solo circula información acerca de bandas consideradas como pertenecientes a la propia identidad nacional.

Pese a ello, hoy en día los participantes de la escena poseen un mayor acercamiento a las producciones de bandas que no componen sus temas en español gracias a Internet, que les permite acceder a las tra-

ducciones de las letras de las canciones. En efecto, en YouTube es posible encontrar una gran cantidad de videos subtítulos, tanto videoclips oficiales como videos editados de forma casera por aficionados. Por lo que no es estrictamente necesario conocer el idioma de los grupos musicales para poder adentrarse en el significado de sus canciones.

Por su parte, el rechazo al idioma inglés también forma parte de la tradición del rock argentino en el contexto de la guerra de Malvinas en 1982 (Pujol, 2013). En ese momento, el gobierno *de facto* prohibió la circulación de música en dicha lengua, por lo que en las radios solo podían sonar canciones en español. Esto benefició a la difusión del rock argentino que en los años anteriores había sido censurado por el mismo gobierno dictatorial por motivos ideológicos. A pesar de estar en contra de la dictadura, gran parte de la escena argentina del rock adoptó la anglofobia y algunos aficionados comenzaron a otorgar mayor valor a aquellos músicos que cantaban en castellano.

Esto produjo un doble juego: en el campo del rock, el inglés no solo era identificado con el imperialismo cultural, sino también con un bien de las clases medias y altas. Siguiendo la misma línea, los seguidores del *metal* realizaron la misma operación y utilizaron el español para reclamar por la independencia de su país colonizado y resistir frente a las medidas neoliberales que los empobrecían. En este sentido, estos aficionados descritos por Deena Weinstein (2000) como «parias orgullosos», también lo eran en Argentina, ya que adoptaban esa identidad resignificando los rasgos marginales de acuerdo con su contexto local.

El segundo caso de análisis referido a las tensiones espaciales se produce por medio de la interacción cara a cara. A diferencia de las escenas de otros géneros musicales, el *metal* aún valora de forma positiva la ejecución de la música en vivo, a pesar de también contar con medios de grabación. Esto se corresponde con la importancia que tiene la performance en directo dentro de la cultura rock (Auslander, 1999). De este modo, el concierto se vuelve una práctica fundamental para los agentes de las escenas del *me-*

3 Dicha fanpage se puede ver en el siguiente link: [https://www.facebook.com/pg/Metal-Argentino-lo-nuestro-en-idioma-original-114621378589382/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Metal-Argentino-lo-nuestro-en-idioma-original-114621378589382/about/?ref=page_internal)

*tal*, en el cual no solo se produce el contacto directo entre el público y los artistas, sino también funciona como espacio de reunión entre todos los agentes de la escena (Weinstein, 2000). La centralidad de este evento genera una diversidad de tensiones y disputas que se dan de forma geográfica.

En primer lugar, se produce el movimiento de las bandas consagradas a nivel global como visitantes en la escena argentina. Esta se presenta como un lugar propicio para que tanto las bandas *mainstream* como las *underground* de circulación internacional puedan desarrollar sus giras de conciertos. En este sentido, Argentina posee lugares propicios para la realización de recitales de gran convocatoria (especialmente, estadios de fútbol) y un público dispuesto a asistir.

Esta predisposición no es sinónimo de posibilidades plenas para la asistencia al concierto y de aquí surgen las tensiones. La mayoría de estos recitales se realizan en la capital. Debido a las mejores posibilidades económicas de esta ciudad con respecto al resto del país. En ella es posible encontrar algunos privilegios en cuanto a lo edilicio que facilitan la organización de conciertos de gran calibre: en dicho punto geográfico, además de haber mayor cantidad y mejor calidad de teatros y estadios de fútbol, también hay aeropuertos que permiten el arribo de artistas de países remotos. Además de ello, al concentrar una mayor cantidad de habitantes que el resto del país, posee una audiencia numerosa y dispuesta a asistir.

Por el contrario, los aficionados de las ciudades del interior del país requieren de esfuerzos extras en comparación con los habitantes capitalinos: deben pagar altos costos de traslado (ya sea en autobús, en un coche particular o por medio de *tours* grupales en minibuses) y muchas veces también arriesgan sus puestos de trabajo, ya que deben pedir permisos especiales para ausentarse, salir antes o llegar tarde y, de esta manera, poder asistir a los conciertos. Esto se debe a que los horarios de los festivales no suelen coincidir con los que corresponden a los transportes ni con la cantidad de horas de viaje, además de que muchas veces se realizan durante días laborables.

A pesar de dichas complicaciones, los aficionados se muestran dispuestos a asistir a esos recitales. Durante conversaciones mantenidas en la etnografía, pude conocer que estos esfuerzos eran justificados con argumentos ligados al plano emocional, por ejemplo, que tal vez esa era la única oportunidad que tenían en sus vidas para poder ver a determinada banda en vivo. Al mismo tiempo, observé que un tema de conversación recurrente era la especulación sobre las posibilidades de que algunos conjuntos específicos hagan giras por Latinoamérica, lo que aumentaba las posibilidades de que se presenten en Argentina. Por estas razones, en lugar de ver un concierto grabado en un DVD o en una plataforma web, gran cantidad de aficionados argentinos han preferido arriesgar sus condiciones materiales a cambio de acceder al contacto cara a cara con sus bandas de preferencia.

En segundo lugar, la importancia de este contacto en vivo también se da por parte de las bandas argentinas que intentan presentarse en conciertos por fuera del país, lo cual también tiene sus dificultades. Primero, porque solo un número reducido de bandas de Sudamérica y América Central se han vuelto mundialmente populares y la mayoría de los países de estas regiones carecen de capital en la escena internacional, lo que las vuelve relativamente invisibles en términos globales (Kahn-Harris, 2007). Esto de por sí plantea una posición de desigualdad de las bandas argentinas con respecto a las que tienen circulación global, a pesar de que dentro de la propia escena local hayan alcanzado el estatus de consagradas.

Un ejemplo de los múltiples niveles de reconocimiento se puede ver en el certamen Wacken Metal Battle, que se realiza en CABA desde 2016 y en él se selecciona una banda para presentarse en el festival más importante del campo global del *metal*: el Wacken Open Air, que se celebra en Alemania. El conjunto ganador participa en dicho festival en un escenario secundario y, a su vez, compite con los grupos de otros cuarenta países que también realizaron sus propios certámenes. Allí, uno de los premios es la posibilidad de grabar con sellos discográficos internacionales.

Como consecuencia, dicho concurso da cuenta de un claro policentrismo y su carácter competitivo representa literalmente la lucha por la legitimación: mientras que para una gran cantidad de músicos de países de escenas metálicas periféricas (como la argentina) persiste el rasgo marginal en el hecho de que el logro es presentarse en un escenario de menor importancia, las figuras principales continúan siendo las consagradas en el campo global, las cuales son promovidas por los sellos discográficos y los medios de comunicación que hegemonizan la escena metálica global y se ubican en las metrópolis anglófonas del Norte Global.

En tercer término, las disputas se producen entre los aficionados de la ciudad capital y los que provienen del interior del país. Esto se presenta principalmente con el hecho de que la capital funciona como centro de consagración. De esta manera, quienes acceden a este circuito tienen mejores condiciones de producción y mayores posibilidades de difusión a escala nacional. Por lo que, en general, las bandas y músicos que provienen del interior suelen quedar relegados a la producción *underground*. En este sentido, se vuelven a observar múltiples capas de marginalidad: por una parte, la industria musical del *metal* se desarrolla de forma independiente con respecto a la música masiva y hegemónica. Sin embargo, algunos artistas logran hegemonizar la escena metálica y otros se desarrollan en condiciones aún más *underground*.

De esta manera, se puede observar que la escena metálica argentina se conforma en su interior por una multiplicidad de escenas, en las cuales la capitalina se referencia a sí misma como «argentina», mientras que las escenas de las diferentes localidades se auto-identifican como «locales» y «zonales». Los agentes de estos lugares se ubican analíticamente en una «doble periferia» (Castelnuovo y Guinzburg, 1979), ya que la CABA se constituye como el centro de la escena argentina, pero, a su vez, Argentina forma parte de la periferia con respecto a la circulación global del *metal*.

En ambas posiciones, es necesario aclarar que «la periferia no reproduce el centro en forma mimética y posee elementos que la distinguen en su particularidad»

(Pasolini, 2013: 190), al mismo tiempo que «las capitales juegan el rol del lugar donde parecerían «suceder las verdaderas cosas»: centros de producción, polos de atracción, nudos de difusión y espacios a conquistar». (188). La aspiración de «veracidad» y «autenticidad» hace que la CABA sea centro de legitimación.

Como consecuencia de esta distribución desigual, los integrantes de la escena argentina se muestran como «parias orgullosos». Es decir, ostentan su lugar de procedencia como una marca de marginalidad. Esto funciona como una especie de «exaltación localista» (Pasolini, 2013) que celebra la supervivencia frente a las dificultades que conllevan no ser del «centro» sino del «interior» y la «periferia». A continuación, analizaré los modos en que dichas desigualdades se presentan en el plano temporal.

#### *Disputas temporales: el metal, la retromanía y el patriarcado*

Tal como mencioné anteriormente, los integrantes de la escena argentina del *metal* se encuentran en posiciones desiguales; ubicados en espacios centrales y periféricos; y desarrollando disputas de poder por el reconocimiento y la consagración. En este apartado explicaré los modos en que estas luchas se organizan de acuerdo con consideraciones temporales, las cuales también se desprenden de la propia subjetividad de los agentes acerca de las evaluaciones de autenticidad. En general, los mayores grados de legitimidad se dan sobre los agentes y las prácticas del pasado. Como consecuencia de ello, la valoración del pasado se organiza, por un lado, a través de operaciones de retromanía y, por el otro, por medio de la consideración de parámetros heteropatriarcales.

De acuerdo con Simon Reynolds (2012), la retromanía se origina en la intersección entre la memoria personal y la cultura de masas, debido a que surge como una sensibilidad especial hacia el pasado que busca construir diversas prácticas de conservación de la memoria y de celebración del tiempo pasado de las escenas musicales.

En la escena argentina del *metal*, una de las maneras en que se presenta la operación de lo «retro» se produce a

través de la reunión de las bandas que fueron exitosas en la década de los noventa. Por ejemplo, esto sucedió con Malón en 2011, que realizó un concierto en el Microestadio Malvinas Argentinas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y dicho *show* posteriormente fue editado en formato DVD bajo el título *El regreso más esperado* (2012). Algunas bandas también realizaron conciertos invitando a integrantes antiguos, con la intención de homenajear algún disco en particular. Entre ellas se puede mencionar a Rata Blanca que en 2013 celebró sus veinticinco años de trayectoria junto a los miembros de su primera formación, además de los que componían la banda de manera estable en ese momento.

Otro ejemplo de retromanía se produce con las bandas tributo, es decir, aquellas agrupaciones musicales que no tienen repertorio de autoría propia y se forman exclusivamente para homenajear a otro conjunto y ejecutar sus canciones. La existencia de estas bandas da cuenta de cuáles son los conjuntos representativos y valorados por los miembros de la escena. En el caso de Argentina, el grupo más celebrado es Hermética, el cual posee al menos siete bandas dedicadas exclusivamente a ejecutar sus canciones. En este proceso, no solo intentan imitarla musicalmente (especialmente en la copia del estilo vocal del cantante, Claudio O'Connor), sino también en la elección de nombres basados en títulos de sus canciones y discos. También confeccionan los logotipos imitando la tipografía utilizada por la agrupación original y usan la misma paleta de colores (el celeste y blanco de la bandera argentina).

La audiencia generalmente da cuenta de una recepción positiva de estas bandas, lo cual se observa mayormente en los conciertos. Por ejemplo, en un recital denominado Homenaje a Hermética, realizado en 2016 en la localidad de José C. Paz, participaron cuatro conjuntos que solo ejecutaron *covers* de la agrupación original. El local estaba colmado de asistentes que demostraban el disfrute del concierto, como si realmente se estuviera presentando Hermética.

A pesar de que el festival se desarrollaba de manera *underground*, a través de una entrevista, los organi-

zadores del evento admitieron que habían elegido homenajear a dicha banda porque con ella aseguraban la asistencia de un público numeroso, lo cual les permitía obtener mayor rédito económico. Esta estrategia forma parte de lo que James Lull (1987) viene a describir como «tradición de imitación», dentro de los patrones de control que actúan como fuerzas de convencionalidad dentro de la música popular. De esta manera, muchos artistas nuevos imitan los sonidos y los contenidos líricos de aquellos grupos anteriores que fueron exitosos; y las bandas consagradas retoman las fórmulas de las propias producciones que sirvieron como «gancho» para atraer al público y al mercado.

Otra forma de celebrar a los miembros pioneros tiene lugar a través de homenajes realizados visual y verbalmente en remeras, tatuajes, murales callejeros y el uso de títulos y letras de sus canciones para nombrar reuniones y publicaciones escritas. Un caso particular se produce con el guitarrista líder de Riff, Norberto Pappo Napolitano, de quien existen varias esculturas y monumentos en distintas ciudades argentinas.

Las disputas temporales también se dan en la composición etaria de los integrantes de la escena y sobre este proceso inciden parámetros del heteropatriarcado. En general, las escenas del *metal* se caracterizan por poseer una «brecha generacional» que le permite tener coherencia a través del tiempo (Wallach y Levine, 2013). De esta manera, se produce la permanencia de agentes más antiguos mientras ingresan miembros más jóvenes, no solo como aficionados sino también como parte de los sectores de producción (músicos y mediadores).

En la escena argentina pude observar esta variedad etaria principalmente durante los conciertos. En algunos de ellos había padres y madres con sus hijos (en muchos casos, niños), vestidos con remeras metálicas. Esto se presentaba con más frecuencia en los recitales de bandas extranjeras realizados en estadios y parques al aire libre y en los *shows* de los grupos argentinos más reconocidos de la escena, los cuales permitían el ingreso de menores de edad.

Debido a que la escena argentina tiene una fuerte presencia de participantes adultos, es posible definirla como multigeneracional, tal como Andy Bennett y Paul Hodkinson (2012) caracterizan a las escenas de la música popular que surgieron a fines del siglo xx y, en ese entonces, eran catalogadas como culturas «juveniles». Estos autores consideran que la persistencia de esas prácticas musicales en la vida adulta no significa un rechazo de las responsabilidades propias de esta etapa (tales como la familia y el trabajo). Por el contrario, la afición convive con los compromisos adultos y da cuenta de una forma de empoderamiento cultural que reclama distinción en la vida cotidiana contemporánea. Esto se puede ver en la consideración del público joven como hijo del más antiguo.

Las nuevas generaciones también constituyen un sector del público al que algunas bandas intentan dirigirse para integrar a la escena. Un ejemplo observado se desarrolló en el festival Monsters of Rock del 2015 con la banda Heavysaurios,<sup>4</sup> la cual compone canciones de *power metal*, pero con letras de temática infantil y sus integrantes se presentan disfrazados como dinosaurios caricaturizados con look de músicos de *metal*. En dicho festival, este conjunto se presentó en un escenario aparte y durante el día, lo cual contrastaba con el *show de strippers* —asiduamente llamado «espectáculo para adultos»—, que se realizaba durante la noche en el otro extremo del predio.

Otro ejemplo se desarrolla con la figura del ya mencionado Iorio. En los recitales de Almafuerte y de su agrupación solista, pude observar una amplia presencia de niños y adolescentes, los cuales concurrían con sus padres. Esto mismo lo advertí en conciertos de Malón y Rata Blanca, pero el caso de Iorio resulta particular porque los artículos comerciales de la banda suelen incluir remeras de talles pequeños con su logotipo y frases del músico que

reflexionan acerca de las infancias y el aprendizaje de los valores morales positivos, como por ejemplo, «Las cosas se aprenden de pibe».<sup>5</sup>

Pero, además del público, la variedad generacional también es posible observarla en la producción. En este plano, los agentes más antiguos se han constituido en los consagrados de la escena. Efectivamente, los músicos, productores y periodistas más reconocidos comenzaron su actividad en la década de los ochenta. La valoración de estos por parte del público no solo es consecuencia de la calidad de sus producciones sino también de la experiencia acumulada a partir de la persistencia en la escena a lo largo de los años.

Esto sucede, primero, porque para los aficionados al *metal* la llegada a la adultez significa la adquisición de saberes (no solo relativos a lo técnico de la propia actividad, sino también con respecto a las vivencias personales) y este elemento es muy apreciado dentro de la escena. Por otra parte, los miembros que se integraron en los ochenta también son valorados por haber formado parte del «mito del origen», por lo que se los considera indirectamente como los «fundadores».

Además de esto, en mi trabajo de campo pude notar que gran cantidad de bandas nuevas son valoradas porque se asemejan y respetan las convenciones de los grupos musicales de la «vieja escuela».<sup>6</sup> Es decir que poseen un sonido similar al del género musical en sus inicios, cuando todavía no había producido hibridaciones con

4 Esta banda es la versión argentina del grupo finlandés, Hevisaurus, bajo licencia exclusiva de «Sony Music Finland a Fa Sostenido SA».

5 Ricardo Iorio, además de ser el músico más representativo de la historia del *metal* argentino según los miembros de la escena, es un artista que, en las entrevistas con los medios de comunicación, ha realizado declaraciones que reflexionaban sobre diversas cuestiones éticas y políticas. De acuerdo con su perspectiva, los adultos que no actúan moralmente (por ejemplo, prefiriendo la delincuencia antes que la cultura del trabajo), lo hacen por no haber tenido una buena base educativa durante su niñez. La palabra *pibe* es un término del lunfardo que se utiliza en el habla popular para referirse a los jóvenes.

6 Según Simon Reynolds (2012), «La expresión *old skool* [vieja escuela] viene del hip hop, pero se ha difundido en la cultura pop para sintetizar las nociones de orígenes y raíces. Es un término usado por los epígonos, los patriotas de la escena que creen que el presente es menos distinguido que el ilustre pasado.» (256. Destacado del original.)

otros estilos musicales ni había sido intervenido con nuevas tecnologías. Esta supuesta pureza es valorada por los miembros más fundamentalistas de la escena, quienes ocupan el sector ortodoxo del campo, en términos bourdianos.

Entonces, es posible afirmar que la escena argentina desarrolla al *metal* como una música culturalmente conservadora (Weinstein, 2000). Esta característica se constituye como uno de los significados centrales de la ética de la autenticidad de tipo «romántico», de acuerdo a la clasificación de Keir Keightley (2006), la cual se caracteriza por privilegiar la tradición y la continuidad, por sobre los cambios.<sup>7</sup> Esta caracterización es posible analizarla desde las ópticas del tradicionalismo y del heteropatriarcado.

En primer lugar, el tradicionalismo se ha desarrollado como una tendencia ideológica fundamentalista que se oponía a la Modernidad y consideraba a la tradición como lo «verdadero». En este sentido,

la Tradición es definida como inmovilismo, ignorancia, prejuicio, superstición, reproducción de los sistemas de valores, de las lenguas, mentalidades y actitudes de pasado remoto. Este universo que estaría regulado por reglas y prácticas inalterables no habría estado regido por la razón, sino por los sentimientos, y los prejuicios, lo irracional, la magia. La tradición sería como la pre-historia de los pueblos y sociedades (Cancino, 2003).

Entonces, dentro del caso analizado, el tradicionalismo se presenta como el posicionamiento de los agentes frente a la propia dinámica histórica de la escena y, al mismo tiempo, esta postura coincide con la valoración localista como una forma de legitimidad espacial.

<sup>7</sup> Gracias a la observación de un revisor externo, aquí puedo trazar un paralelo con los trabajos de Eduardo Leste Moyano acerca de la escena neobakala madrileña, en los cuales también explora la identidad, la memoria y la nostalgia en aficionados adultos de la música electrónica. Queda como tarea pendiente para futuros trabajos explorar con mayor profundidad dichas similitudes en escenas aparentemente distantes.

En segundo lugar, el conservadurismo desarrolla un tipo de moralidad que se ajusta a parámetros heteropatriarcales, ya que otorga poder a los miembros más antiguos y feminiza a aquellos agentes y prácticas musicales innovadoras e, incluso, transgresoras del propio género. Esto se observa en muchos aficionados entrevistados que afirmaron haber conocido el *metal* por medio de familiares de mayor edad, que, en su mayoría, eran varones (padres, tíos, hermanos y padrinos). Lo cual se diferencia de la caracterización realizada por Robert Walser (2014) acerca del *metal* de los ochenta, como una expresión de «rebelión edípica» igual que el fenómeno del *rock and roll*. Es decir, para ese autor, ambas expresiones musicales se enfrentaban a la tradición patriarcal dominante, de forma similar a las contraculturas y su oposición a la cultura parental y el mundo adulto.

En la escena metálica argentina sucede lo contrario: tanto las audiencias como los productores y medios de comunicación tienden a valorar a los músicos de la «vieja escuela» y a las «bandas de culto» (que transitan edades adultas) y a ser reticentes con las tendencias nuevas. Por ejemplo, en el editorial del fanzine, *Metálica* —uno de los más antiguos de la escena—, aparece el eslogan «No se incluyen nuevas tendencias comerciales», el cual demuestra un claro rechazo por las innovaciones musicales.

Lo mismo pude corroborar en algunas conversaciones mantenidas durante el trabajo etnográfico, en las cuales los miembros más antiguos de la escena (de entre cuarenta y sesenta años) mostraban su preferencia por las primeras bandas de *metal* e, incluso, algunos consideraban que el *metal* había sido arruinado con el nacimiento de estilos nuevos como el *ñu metal*.<sup>8</sup> Estos subestilos más contemporáneos son consumidos principalmente por miembros menores de treinta años, quienes a pesar de ello también reconocen a las bandas más antiguas como las genuinas. La ideología de los aficionados más «antiguos» puede ser considerada como una búsqueda de legitimidad, ya que la diversificación

<sup>8</sup> Un análisis similar fue realizado por Stephen Castillo Bernal (2016) en la escena metalera mexicana.

del estilo musical, si bien lo enriquece, también amenaza con descender su autenticidad, rasgo que forma parte de su idiosincrasia (Galicia Poblet, 2015).

Por otra parte, los músicos de las primeras generaciones del *metal* durante el período estudiado transitan edades adultas. Al contrario que rebeldía como sucedía en los ochenta, el respeto hacia ellos hace que los integrantes de la escena le otorguen a la adultez poder y autoridad. Estos miembros son mencionados por los aficionados como «padres» y, en la escena argentina, Ricardo Iorio es nombrado como «patriarca» por una gran cantidad de miembros de la audiencia. Por lo que aquí se observa una clara operación patriarcal.

Además de ello, la evolución del *metal* a través de innovaciones instrumentales o de la masificación de la producción musical es condenada por una gran cantidad de agentes, los cuales critican este proceso por medio de operaciones de feminización. En este sentido, aunque se produce de forma indirecta, los aficionados tienden a demostrar que, en su opinión, los cambios atentan contra la masculinidad que domina al género musical (Martínez García, 2003).

Esta actitud «antifemenina» es heredera de la tradición angloamericana del *cock rock*, que construye la autenticidad a través de un esquema binario de oposición con respecto al *pop* (Frith y McRobbie, 1978). Tal como expresa Fernán del Val (2014)

El *pop*, desde la perspectiva *rock*, se suele entender con una música para mujeres, o para chicas adolescentes, mientras que el *rock* es una música para hombres y adultos. Ejemplo de ello es que el *rock* se suele describir en términos masculinizados: fuerte, vigoroso, potente... mientras que muchos de los adjetivos que se utilizan para designar al *pop* (o denigrar a ciertos grupos de *rock*) tienen que ver con características que culturalmente se asocian con lo femenino: suave, bello, débil, blando... (Del Val, 2014: 92).

Esta tradición masculinizante del *rock* se ha desarrollado como una característica a nivel global. En Argentina, a principios de la década del setenta, «Tocar

“como nenas” era tan insultante como “tocar para nenas”: se suponía que el *rock* vinculaba a una fraternidad de varones» (Manzano, 2011: 39). Para los *rockeros* de esta época, lo «femenino» fue «muchas veces degradado como sinónimo de superficialidad y objetivación» (Manzano, 2011: 55). De hecho, el *rock* a nivel global había restringido todo aquello que estaba relacionado con las mujeres para preservar su autenticidad (Hill, 2013).

De esta forma, dentro del *metal* la feminidad era vinculada con la música *mainstream* y la masculinidad, con el *underground* (Kahn-Harris, 2007). Esto se debía al hecho de que el paradigma de autenticidad no solo era construido mediante el binario heteronormativo, sino también por medio de la valoración positiva de lo masculino como sinónimo de poder (Weinstein, 2009). Inclusive, el análisis *queer* realizado por Amber R. Clifford-Napoleone (2015) demuestra que el rechazo a lo *camp* o «afeminamiento» también se ha producido en los aficionados *gais*. De este modo, aunque se da por medio de la representación de masculinidades alternativas, esta construcción de género ha sido legitimada como más auténtica (Arenilla Meléndez, 2020; Calvo, 2020).

---

## PALABRAS FINALES

A lo largo de este trabajo he caracterizado a la escena argentina del *metal* como un espacio construido mediante las interacciones sociales de sus miembros y las disputas que se generan entre ellos a partir de los debates de autenticidad. Este paradigma, a pesar de funcionar como el significado nuclear que cohesiona la diversidad constitutiva de la escena, también se presenta por medio de una serie de parámetros de evaluación con los cuales se disputa la legitimación, el reconocimiento y la consagración de las obras musicales y los agentes que componen la escena. Es decir, la autenticidad del *metal* funciona como una forma predominante de construir las identidades «metálicas», sobre la cual hay adhesiones y también desacuerdos.

Estas disputas y debates por la autenticidad conllevan que los integrantes de la escena se encuentren

en posiciones desiguales, las cuales se presentan con respecto a lo espacial y lo temporal. En ambos planos se desarrollan dinámicas que generan diferencias: por un lado, es posible ver varios centros de legitimación, los cuales hegemonizan la escena y posicionan en un nivel menor a las escenas de países y ciudades remotos y pequeños. Por el otro lado, se observa que los agentes forman parte de distintos grupos etarios y el reconocimiento es mayor hacia aquellos agentes más antiguos y permanentes. Además de ello, las disputas se dan a partir de la subjetividad de los agentes con respecto a ambos planos. De esta manera, se produce una valoración positiva de la ubicación geográfica marginal y de la masculinidad como forma de identidad legítima.

Para concluir, es posible decir que este artículo, además de generar un aporte con respecto a las teorías de las escenas musicales, también intenta dar cuenta de que, para el estudio social y cultural de la música, es necesario revalorizar las investigaciones situadas, que tengan en cuenta el contexto histórico y geopolítico de las prácticas musicales estudiadas, para así poder abordar las particularidades de cada caso. Asimismo, también se ha valorado la agencia de los integrantes de la escena estudiada, debido a que esta se conforma mediante su actividad comunicativa. Por lo que el estudio de la música ha sido abordado por medio de las prácticas culturales musicales y extramusicales que, al mismo tiempo, implican el agenciamiento subjetivo de los participantes analizados.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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 cultura. *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73-127.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Bennett, A., y Peterson, R. A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt Univresity Press.
- Bennett, A., y Hodkinson, P. (eds.) (2012). *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Bennett, A., y Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Calvo, M. B. (2019). *La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas* (tesis doctoral). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad 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. Recuperado el 4 de 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., y 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*. Tesis doctoral. Departamento de Musicología. Faculta de Historia y Geografía. Universidad Complutense de Madrid.
- Hill, R. L. (2013). *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*. Tesis doctoral. Estudios de las mujeres. Universidad 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 y 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. Recuperado el 4 de 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, junio 2002. Recuperado el 27 de diciembre 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. Recuperado el 4 de 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 Bretaña: 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. Recuperado el 4 de abril de 2022 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45103>
- Sánchez Mondaca, M. (2007). *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Tesis de grado. Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Val Ripolles, F. del (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Sociología I. Universidad Complutense de Madrid.
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D., y Rivera-Segarra, E. (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the distorted South*. Maryland: Lexington Books.
- Wallach, J., y 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. Reino Unido: Equinox Publishing Ltd.
- Walser R. (2014). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1993.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal. The Music and Its Culture*, edición revisada. Estados Unidos: 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. Estados Unidos: Duke University Press.

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Manuela Belén Calvo*

Doctora en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; magister en Culturas y Literaturas Comparadas en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, y profesora en Lengua y Literatura en el Instituto Superior San José. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET en el Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales de Tandil de Buenos Aires, Argentina.





**E**NTREVISTA



# Santiago Auserón: filósofo por vocación, roquero por oficio

Santiago Auserón (Zaragoza, 1954) es una figura particular en la cultura española. Extraña. Músico, que evolucionó del *rock* y del *postpunk* al *jazz* y al son cubano, entre otras hibridaciones musicales. Investigador y divulgador sobre las conexiones musicales entre África, América y España. Doctor en Filosofía con una tesis sobre música en la Antigua Grecia. Con él hablamos de cómo adaptar el *rock* a la lengua y a la cultura española, de las raíces sociales del género, y de su pretendida defunción («es inútil la pelea por tratar de convertirlo en fórmula de actualidad»), de la evolución de la industria, de la cultura española como efecto de polinizaciones («el mestizaje étnico, cultural, rítmico y musical en España es nuestro sustrato real, y luego los políticos que se las apañen»), de muchas cosas que no caben en estas páginas. Aunque se reivindica como eterno aprendiz, el traje de maestro no le queda grande.

*Fernán del Val*

(UNED)

*Cristian Martín Pérez Colman*

(UAX)

En una entrevista en el programa de Televisión Española *La hora musa*, comentabas que el rock era un fenómeno sociológico del siglo xx, de chicos que se juntan en garajes, y que todavía tiene que ser explicado. ¿Recuerdas esa frase?

Sí, la recuerdo. El rock tiene que ser explicado desde el punto de vista sociológico, y antropológico. ¿Por qué, de pronto, el grupo musical eléctrico adquiere esa relevancia social? Es un fenómeno de postguerra, es un fenómeno relacionado con los procesos de segregación e integración de los negros en los Estados Unidos, nietos de esclavos. Que está relacionado también con la evolución de los formatos electrónicos, de las telecomunicaciones y de los registros fonomecánicos, y que tiene que ver también con el poder adquisitivo de las clases medias emergentes.

Es decir, son una serie de fenómenos conjuntos que, en un momento dado, interaccionan por vez primera y producen algo que, en cierto sentido, todavía está por explicar, sobre todo desde el punto de vista de la incidencia que tiene en los procesos de creación artística. El rock, de ser una avanzadilla en las costumbres de consumo de las clases medias emergentes, tras la posguerra, pasa a ser como una aparente reliquia de un momento extraordinario en la historia de la cultura, porque es un momento de expansión masiva. En ese periodo se produce un fenómeno histórico muy relevante: que la experimentación artística, que antes solo estaba en manos de las vanguardias poéticas o plásticas, de pronto pasa a estar en manos de hijos de la clase trabajadora, de los hijos de las familias de postguerra.

Toda esa generación consigue, a lo largo de dos o tres décadas, adaptar la experimentación musical al lenguaje del pequeño formato de la canción popular, introduciendo una intención «artística», «poética» (dicho entre comillas), en la medida en que busca espacios de imaginación no construidos previamente, no definidos en su totalidad. Esa es la característica principal, esa especie de colusión entre la necesidad poética o de creación de sonido, de espacios sonoros novedosos, y la capacidad de llegar a mucha gente, que proporciona la industria en ese momento.

Esos dos extremos conectados generan una tensión muy fuerte. Una tensión eléctrica, podríamos decir. Porque es una polaridad muy fuerte. Deseo de experimentación y capacidad de llegar a mucha gente. Y durante un tiempo, la industria obedece a esos impulsos en tanto que se benefician. Pero muy pronto la industria detecta, como dijo algún mánager reputado, que estarían mejor sin los artistas. Y desde entonces hasta hoy hemos recorrido un proceso en el que esas palabras se han vuelto profecía. Es decir, hoy la gente de las nuevas músicas urbanas sale al escenario sin músicos. ¿Podemos decir, por tanto, que el rock ha muerto? Sí, casi yo preferiría certificar la defunción para que lo tratásemos como un área, un depósito de memoria disponible, como puede ser el *blues*, el son tradicional cubano, el tango o las músicas de los Balcanes. Yo preferiría considerarlo como un stock de memoria, y no como una fórmula de actualidad. Es inútil la pelea por tratar de convertirlo en fórmula de actualidad.

**Pero sigue habiendo espacio para la innovación en el rock. Como espacio fuertemente masculinizado, los grupos de mujeres, por ejemplo, plantean caminos diferentes, y visiones incómodas para las visiones tradicionales.**

¿Estáis insinuando que la revolución feminista podría reactivar la necesidad de expresarse en términos rockeros? Lo cierto es que, si nos pudiéramos a enumerar rockeros ilustres, es realmente un espacio masculinizado, pero de un prototipo de hombre feminizado. Por la longitud del cabello, por ciertas actitudes corporales, por cierto contoneo, por cierta ambigüedad sexual, a veces anunciada, a veces vendida como elemento de mercadotecnia Bowie, Iggy Pop, el glam...

**En tu trabajo como músico y como divulgador has profundizado en lo híbrido de las culturas musicales. Ya en los años setenta, en algunos artículos periodísticos que firmabas con el colectivo Corazones Automáticos, abogabais por cierta hibridación, planteando que tenía que surgir «lo extranjero desde dentro». ¿Qué queríais decir con esa frase?**

El concepto de extranjero que estábamos defendiendo ahí no se basaba en que «todo lo patrio es un coñazo y todo lo que venga de fuera mola». No, lo que estamos proponiendo es defender un criterio de extranjería interiorizado en el alma. Más que buscar lo natal y el olor a establo de la poesía del pueblo, estamos abducidos

por el canto de los pájaros, o por lo que viene con el viento, o por lo que viene de otro continente, o por lo que llega de lejos, o por el polen que vuela y germina en nuestra tierra, pero viniendo de lejos. Lo que estamos defendiendo es esa especie de conexión con lo foráneo, porque forma parte de nuestro propio ser. Toda la música que nos interesa, nos interesa porque nos compromete en un viaje.

**Mencionas este carácter germinal de la música, como polen, y es cierto que, revisando un poco la historia de la música, hay continuamente hibridaciones. Y lo que nos interesa a nosotros también es el tema del rock como un lenguaje que se ha universalizado.**

Los ritmos que alimentan el *blues* y todas sus derivas, que provienen de los negros hijos de esclavos, no se tocan en África, nacen del mestizaje americano. Se transforman allí y dan lugar a otra música allí. Hay cosas en Mali que parece que suenan un poco a *blues*, pero hay que ponerle un poquito de voluntad para interpretarlo como *blues*. Yo creo que el término que está ahora de moda, apropiación, no es adecuado: es asimilación e integración, de factores o rasgos de estilo.

**También te has preocupado, desde tu faceta como músico, por la adaptación del castellano a las métricas del rock, teniendo en cuenta que el inglés es un idioma casi monosilábico.**

En cada lengua el rock adquiere un carácter determinado. Se desarrolla con rasgos de estilo determinados, porque la fonética de las palabras y la prosodia de la frase es distinta, y los ritmos internos de la frase son distintos. Seguir de cerca, desde el punto de vista sociológico, antropológico y filosófico esos procesos de contaminación, y hacer el esfuerzo de tratar de describirlos, con muestras suficientes, imagino que puede ser un trabajo fascinante, es decir, la experiencia de cómo en Centroamérica y el Cono Sur, primero, y luego en España, se hereda, se integra, se empieza a mimetizar y se empieza a reinterpretar el rock, es todo una aventura y un misterio, no solo desde el punto de vista lingüístico, también desde el punto de vista rítmico, desde el punto de vista de muchas cosas, incluso de las imágenes que predominan en las letras. ¿Qué se puede contar en una letra de Elvis Presley, que luego Miguel Ríos lo dice de otro modo, o Moris lo dice de otro modo, o los Teen Tops lo dicen de otro modo, como en la canción «Estremécete»? Esa es la dificultad y el reto en castellano. En inglés se comprime toda una frase en un golpe, en un bit te puede decir «Want to be my babe». Pero «quiero que seas mi chica», tiene tres acentos fuertes.

**¿Y crees que se ha conseguido naturalizar ese lenguaje al castellano, y que sea aceptado en la cultura española?**

Yo creo que, para los españoles, desde mi generación en adelante, se nos han juntado el hambre con las ganas de comer. El influjo de la infancia, el poder de los medios de comunicación y del sonido rítmico, vibrante, contagioso, eléctrico, extranjero, nos permitió contagiarnos de una música de la que no entendíamos la letra, y nos daba igual. Luego se inicia el proceso de ir aprendiendo a cantarlo, a decirlo, primero mimetizarlo, después tratar de ver si podías sonar un poquito más rural, de aquí, un poquito más rústico.

La cuestión es que en la península Ibérica tenemos unas mezclas culturales muy interesantes. Empezando por el enigma del compás flamenco, que es polirrítmico y que se extiende por toda la Península. ¿Qué hay detrás de eso? La invasión musulmana durante casi ocho siglos. Y que esa gente ya tenía esclavos negros. Pero los

fenicios ya estuvieron antes. Eso ya es mil años antes de Cristo, como poco. Los pueblos de la Península ya mezclaban influjos que venían del otro lado de los Pirineos, e, influjos marítimos que llegaban no solo a Cádiz, sino también hasta La Coruña, es decir, del Mediterráneo oriental. Por tanto, el tema interétnico y el tema polirrítmico tiene un sustrato muy viejo.

Por eso digo que se junta el hambre con las ganas de comer, porque el rock nos sirve de chispazo. Nos obliga a ir al Nuevo Mundo, a Estados Unidos, Cuba, a las zonas del Cono Sur más afectadas por contagio con la negritud. Y resulta que todo eso vuelve, remite a orígenes en la Península, muy anteriores al descubrimiento, que han sido borrados por la civilización dominante, romana visigótica, y las dinastías europeas posteriores. La diversidad atávica de los pueblos de Iberia todavía sigue dando guerra, sin encontrar una solución natural que venga desde abajo. Volviendo al tema estrictamente musical, resulta que estamos implicados en un proceso de mestizaje milenario cuyo rastro se puede describir rítmicamente, es decir, en los ritmos ternarios que España exporta a todo el continente americano, centroamericano, y al Cono Sur, en los que predominan los ritmos ternarios, los «valsecitos», que se interpretaban en España desde el Siglo de Oro en adelante.

Creo que el mestizaje étnico, cultural, rítmico y musical en España es nuestro sustrato real, y luego los políticos que se las apañen. Entonces, el hambre con las ganas de comer quiere decir que los rockeros, de algún modo guiados por los rockeros latinos, hemos sido tocados por una chispa de un fuego que ya calentaba nuestros ancestros. Por tanto, ¿hasta dónde podemos recuperar la naturalidad? ¿Es nuestro todo eso, o no? ¿O es solo de los negros americanos?

**En la citada entrevista que te hicieron en televisión, reivindicabas el estudio como una parte fundamental de tu trabajo, tanto en tu faceta como músico como en la de divulgador e investigador.**

En mi caso, el estudio es indispensable, por dos razones: una, porque no tengo formación musical, porque yo lo que hice fue ser estudiante de filosofía vocacional. Y después, con Radio Futura, cuando la música empezó a ser mi oficio, mantuve con deliberación el afán por el estudio y por la lectura filosófica. Y sigo en ello. Pero luego, otra razón es que, aparte de que no tenía formación musical, en Radio Futura nos acostumbramos a un sonido refinado, siendo gente sin formación. ¿Por qué? Por mímesis. Porque queríamos sonar como los guiris, queríamos sonar como la gente que veíamos. ¿Esta gente por qué suena tan bien? Empezamos a averiguar, con los técnicos cercanos, cómo se hace, cómo se hacen los monitores bien hechos, cómo se mezcla aquí, cómo se mezcla allá, cómo se ecualiza esto, para que esté bien y tal... Empezamos a tratar con productores londinenses. Joe Dworniak ya empezó a ser amigo. Empezamos a averiguar, y eso lo trasladamos al local de ensayo, y nosotros pasamos de sonar todos por un amplificador, a tener cada uno el nuestro, nuestros micros, y la búsqueda de un sonido refinado fue obsesiva en Radio Futura. Obsesiva. Y luego, lo de tocar juntos. Empezamos a tener una noción de la construcción del sonido arquitectónica o plástica. Y luego, Enrique Sierra venía de estudiar telecomunicaciones, su rollo era más técnico. Luis Auserón venía de arquitectura, análisis de formas, y yo venía de filosofía y con ramalazo literario, lector de mucha literatura. Entonces se juntaron ahí unos propósitos: que había que darle forma al sonido y había que sonar como los guiris. Hicimos muchas horas de ensayo durante unos años, y creo que el triunfo de Radio Futura, independientemente del alcance de su popularidad, fue pasar de ser unos ignorantes del oficio musical, a ser unos buenos profesionales en el escenario. Y mantuvimos la exigencia de que el producto fuera artístico. Y se vendía bien, estábamos todavía en esa frase de que «el riesgo se vende». Me siento mejor como aprendiz. No me gusta el icono artístico, no me gusta la figura romántica del genio, me siento incómodo con todos los prototipos artísticos y me siento cómodo con la figura un poco del arribista que llega y se va.

### Sin entrar a ser profetas, ¿cómo ves el futuro de la música, y del rock?

Bueno, desde luego, como bien dices, jugar a los profetas no sería cauto. Pero sí se ven una serie de cosas que parece que no van a detenerse de inmediato, que es el proceso de globalización, que sigue. Ese proceso de integración de muchas músicas parece que no se va a detener. Y eso tiene dos lecturas que yo creo que van a caminar juntas. Un proceso mayoritario y un proceso minoritario. El proceso mayoritario tiende ya hacia la automatización, y a la sustitución del músico especulativo o creador. Los conciertos de las nuevas músicas urbanas que más éxito tienen prescinden de los músicos. Es curioso como los cantantes jóvenes copian la estética de las máquinas para crear su propio pathos. Cantan como el autotune. Los adolescentes generan sus propios códigos y sus propias maneras de interpretar. Yo creo que no hay que hacer juicios valorativos, es mejor prestar oído y hacer, en todo caso, un análisis descriptivo. Me voy a abstener de hacer juicios valorativos por respeto a los jóvenes, y por el convencimiento de que ellos, igual que yo, van a seguir oyendo músicas a lo largo de sus vidas. Y con suerte, van a acabar oyendo de todo. Eso es lo que yo espero.

El fenómeno mayoritario está absolutamente controlado por los intereses de la industria, porque lo que ha pasado aquí es que la industria se ha quitado de en medio a los artistas, y con un programa de ordenador, genera sus propios éxitos según los algoritmos que estadísticamente funcionan. Y controlan el mercado de las descargas digitales, que ha barrido cualquier otro formato previo. En esa situación estamos y eso va en esa dirección cada vez más, con el uso de la inteligencia artificial. Pero todos los imperios han caído a lo largo de la historia de la humanidad. Se derrumbará un día u otro, y la contrapartida es que el reparto de información de todas las músicas está generando nuevos híbridos, que se mantienen en un underground minoritario. Generan ciertas asociaciones y dan lugar a que los jóvenes, conforme crecen, se quieran ir pegando, es decir, que C. Tangana ya se relaciona con Ketama y con Kiko Veneno. Por poner un ejemplo. Y luego se relacionarán con la gente de jazz, y Rosalía ya está empezando a meter una ráfaga de jazz en su Motomami. Hasta los propios artistas mayoritarios van a sentir la atracción del producto minoritario con caché, con poder de hechizo. Yo me arriesgaría a decir que se están preparando las emergencias que aflorarán cuando el imperio de la actualidad se desmorone. Hay mucha música buena en todas partes, y la actualidad no la recoge. Habrá que moverse. Tendremos que ir a escuchar, ir a mirar, ir a ver, y que el rock todavía sea algo fértil en esta perspectiva. Yo tengo mi pequeña fe de fanático, de que le queda tralla, porque es la reducción al pulso básico, sin llegar al extremo de automatizar la síncopa como en el reguetón.

### Y en tu caso, ¿cómo planeas tu futuro?

Trato de aproximarme a otros músicos de los que pueda aprender, y eso no siempre es fácil, al no haber estudiado música y haber optado por la filosofía. En realidad, acaricio todavía el proyecto de poder volver a meterme en una investigación de fondo, a la que pueda dedicarle unos cuantos años. Me gustaría quitarme de encima los compromisos más urgentes y poder volver al estadio en que estaba hace unos años, acabando la tesis doctoral. Pero voy librándome unos cuantos días al mes para volver a las bibliotecas, volver a los libros, preparar las cosas que me apetecería estudiar, que ahora serían cuestiones relacionadas con el sonido y la ciencia contemporánea. Me gustaría aprender matemáticas, así de golpe. Pero no voy a tener tiempo de estudiar. Pero bueno, con algunos libros buenos quizás podamos apañarnos.



# A RTÍCULOS



# La esfera pública postmediática

*Guillermo López-García*

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

[guillermo.lopez@uv.es](mailto:guillermo.lopez@uv.es)

ORCID: 0000-0002-5701-2024

*Lidia Valera Ordaz*

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

[lidia.valera@uv.es](mailto:lidia.valera@uv.es)

ORCID: 0000-0002-1085-980X

Recibido: 20/07/2023

Aceptado: 31/10/2023

## RESUMEN

La esfera pública es un concepto que ha experimentado cambios significativos en las últimas décadas. En su acepción tradicional, esta era entendida como el intercambio y la interacción comunicativa entre los actores sociales que daba lugar a la opinión pública. Pero el desarrollo de las sociedades mediáticas dio lugar a una esfera pública colonizada por los medios de comunicación de masas, que eran tanto intermediarios que canalizaban los mensajes de dichos actores como actores privilegiados de la conversación pública. El artículo analiza la evolución desde la esfera pública mediática de la segunda mitad del siglo xx hacia la actual esfera pública postmediática, caracterizada por la fragmentación y multiplicidad de mensajes, actores y públicos, el auge de Internet y las redes sociales, y la pérdida de la capacidad de intermediación e influencia de los medios de comunicación social.

**Palabras clave:** esfera pública; espacio público; medios de comunicación de masas; efectos de los medios de comunicación; mediatización; intermediación.

## 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 20<sup>th</sup> 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.

## SUMARIO

Introducción  
 Espacio público y esfera pública: El teatro y la representación  
 La colonización mediática de la esfera pública  
 Digitalización y esfera pública  
 Desorden informativo y crisis del periodismo  
 Conclusiones  
 Referencias bibliográficas  
 Nota biográfica  
 Agradecimientos

**Autor para correspondencia / 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.

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

## INTRODUCCIÓN

Las dificultades para definir con precisión el concepto de *opinión pública* son una constante en los estudios sobre comunicación social y política desde el nacimiento de esa disciplina que llamamos «ciencia de la comunicación» en los albores del siglo xx. La opinión pública es un proceso de gran complejidad, sometido a continuos cambios, en constante evolución, y del que participan actores tan diversos (actores políticos, medios de comunicación, ciudadanía, etc.) que resulta extremadamente complicado acotar su campo de acción y encontrar una definición operativa de su alcance y propósito (Crespi, 2000). Resulta por lo tanto complejo definir el concepto de *opinión pública* con exactitud; existen multiplicidad de visiones y nociones al respecto.<sup>1</sup> De hecho, hay numerosas definiciones de la opinión

pública, algunas tan simples como «lo que dicen las encuestas» —o «las redes sociales» en su versión más reciente—, confundiendo opinión pública con estado de opinión.

Pero no hay que tomar la parte por el todo y confundir la opinión pública con las instituciones que la representan y canalizan —medios de comunicación, partidos políticos, institutos demoscópicos— (Sampe- dro, 2000), pues estas son solo cristalizaciones parciales de un fenómeno colectivo de más amplio recorrido, constitutivo de la modernidad e íntimamente unido al desarrollo de la autonomía política y la democracia. Para Grossi, la opinión pública toma su actual configuración a lo largo del siglo xx, merced a la enorme centralidad que adquieren los medios de masas en la *esfera pública*, constituyendo «una entidad política inmaterial que atañe a toda colectividad, que se alimenta en su mayoría con “publicidad mediada”, un espacio público difundido y construido, sobre todo, por los medios de comunicación de masas» (Grossi, 2007: 2).

Precisamente por su complejidad, nos interesa detenernos en las próximas páginas en la definición, naturaleza y, en particular, la evolución de un concepto fuertemente interrelacionado con el de opinión

<sup>1</sup> El objeto de estudio de la opinión pública ha sido históricamente abordado desde ámbitos de investigación muy diversos (filosofía y teoría política, sociología de la comunicación, comunicación política, etc.), dada la relevancia interdisciplinar del concepto. Su revisión desborda el propósito de este trabajo, pero remitimos a diversas obras que analizan pormenorizadamente las teorías desarrolladas a lo largo del siglo xx sobre el concepto de opinión pública: Muñoz Alonso et al. (1992), Dader (1992), Monzón (1996) y Grossi (2007).

pública: la esfera pública, y su vigencia en el contexto de la digitalización y los «desórdenes comunicativos» actuales. Nuestro propósito es contribuir a hacer aflorar las líneas de fuerza que vehiculan el funcionamiento de la opinión pública observando las características y cambios estructurales de la esfera pública en la que dicha opinión pública se genera. Para ello, haremos un recorrido teórico inicial por algunas de las más célebres teorizaciones sobre el concepto de *esfera pública*, para posteriormente abordar las transformaciones que han remodelado su estructura y funcionamiento en el contexto de Internet, los desórdenes informativos, y las redes sociales.

### ESPACIO PÚBLICO Y ESFERA PÚBLICA: EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN

*Espacio público* y *esfera pública* son dos conceptos que aparecen ligados con la opinión pública, con el propósito, precisamente, de clarificar su funcionamiento y alcance. El espacio público es designado como el lugar en el que se desarrolla la opinión pública. Como su propio nombre indica, el espacio público es, en efecto, un espacio. Un espacio sometido al escrutinio público, accesible para el público. Lo cual abarca tanto lugares físicos (una plaza, un parque, un aula) como virtuales o tecnológicamente mediados: cualquier intercambio comunicativo que se produzca mediante un dispositivo de comunicación accesible al público puede formar parte del espacio público. Por ese motivo, los periódicos, las emisoras de radio y televisión, las redes sociales de acceso público, forman parte —potencialmente— del espacio público.

Sin embargo, ese lugar, el espacio público, es solo una de las ubicaciones potenciales de la opinión pública. Para que sea efectiva, los actores sociales que participan en el proceso de la opinión pública han de adoptar allí un papel relativamente activo, y el público —los espectadores— han de participar al menos pasivamente, con su presencia. Ahí surge la afortunada definición de la esfera pública, que podríamos definir como una representación: la de los actores del proceso de la opinión pública ante sus espectadores (Price, 1994). De

hecho, así podríamos considerar conjuntamente ambos conceptos: el espacio público, como un teatro en el que pueden tener lugar, o no, representaciones de toda índole; la esfera pública, como la representación en sí, con sus actores —adoptando roles determinados— y sus espectadores.

Hannah Arendt y Jürgen Habermas pueden considerarse los dos autores más relevantes que establecen los términos de partida de la conceptualización de la esfera pública. Desde ópticas diversas, pero llegando a conclusiones muy similares. Para Arendt [1958] (1993), la esfera pública es un concepto indisoluble de la organización social, que surge en el mundo antiguo como oposición a la esfera privada. Dicha esfera privada viene determinada, a su vez, por la necesidad de que el individuo o su unidad familiar logren satisfacer sus necesidades elementales y puedan agruparse en torno a una propiedad que defina los lindes de su espacio privado, nítidamente diferenciado del público. Lo privado estaría definido por las cosas que es necesario mantener ocultas; lo público, sin embargo, por las cosas que es preciso exhibir, como sería el caso de un debate público, una asamblea ciudadana, una representación artística destinada al público, etcétera.

La participación en la esfera pública está restringida a aquellos individuos que han conseguido, efectivamente, satisfacer sus necesidades esenciales y, por tanto, son libres para actuar en sociedad. La esfera pública se nutre, así, de un orden restrictivo de individuos (los «cabezas de familia» o líderes de la unidad familiar, siempre hombres, con propiedades suficientes para asegurar su sustento); pero dichos individuos son libres y también iguales entre sí, con independencia de su riqueza o su poder derivados del espacio privado, pues la condición de ciudadanos, de partícipes en la esfera pública, es igualitaria una vez alcanzado el derecho a formar parte de ella.

En consecuencia, la esfera pública en el mundo antiguo está compuesta por pares, libres e iguales. Arendt la diferencia claramente de la contemporánea, que interpreta como un despotismo de uno o de muchos, que son los que marcan tanto las líneas del debate

como sus resultados. La igualdad de derechos entre los participantes en la esfera pública contemporánea es solo aparente, dado que dichos derechos no pueden ejercerse con igualdad, porque la situación social preexistente es muy distinta, y dicha situación predetermina por completo el grado de capacidad de acción y de autonomía, es decir, de libertad, de cada individuo. El mundo moderno está cada vez más estratificado y las consecuencias de la desigualdad en distintos niveles repercuten sobre la esfera pública: lo privado tiene consecuencias sobre lo público.

A parecidas conclusiones llega Jürgen Habermas [1962] (1997) en su obra *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, «La transformación estructural de la esfera pública» (de peculiar traducción en español, *Historia y crítica de la opinión pública*). Habermas define la esfera pública como el producto de las transformaciones de la Europa renacentista, que van otorgando a los ciudadanos cada vez mayores espacios de autonomía y libertad frente al poder: autonomía en lo religioso, lo económico y lo social, frente a las fuerzas dominantes en la Edad Media, que convierten a una clase social, la burguesía, en protagonista tanto de la configuración de la esfera pública como de las revoluciones liberales que a lo largo de los siglos XVIII y XIX van a desbaratar el Antiguo Régimen.

Dichas transformaciones se producen, siguiendo a Marx y Weber, en un triple eje: la sustitución del modelo feudal por el modo de producción e intercambio capitalistas; la concentración de las muy diversas unidades territoriales y políticas de la Europa medieval en un número más reducido, y mucho más poderoso, de estados-nación; y el desarrollo de ejércitos permanentes mucho más poderosos y eficaces que las levas medievales, en condiciones de ejercer un decisivo monopolio de la violencia. A ello se une una transformación cultural sistémica, caracterizada por la creación y difusión de formas simbólicas a una escala sin parangón (Thompson, 1998).

La esfera pública es aquí el producto del intercambio comunicativo y el diálogo entre individuos emanci-

pados, libres e iguales, que a través de la discusión racional buscan adoptar decisiones como producto de un consenso. La esfera pública burguesa se desarrolla así, al menos en un primer momento, en espacios públicos informales y de alcance relativamente menor: los cafés, los salones de té, los espacios de encuentro social y desarrollo de actividades culturales y artísticas. Como espacios de socialización trascienden el ámbito de lo privado y se convierten en integrantes de una esfera pública que produce discurso y acción (*lexis* y *praxis*, como indicó Aristóteles y también recuerda Arendt). Una esfera pública que funciona, en un primer momento, con independencia del poder, y después como alternativa e incluso instancia sustitutiva del poder constituido.

---

#### LA COLONIZACIÓN MEDIÁTICA DE LA ESFERA PÚBLICA

Este modelo de esfera pública compuesta por ciudadanos libres e iguales evoluciona progresivamente hacia un sistema que requiere intermediación, conforme aumenta la cantidad y diversidad de los ciudadanos involucrados. La extensión del sufragio y la implantación de la democracia en complejos estados-nación potencia rápidamente la importancia de los medios de comunicación —que también están en la génesis de la esfera pública burguesa, como portavoces y condensadores del debate público— y su rápida conversión en medios de comunicación de masas dirigidos a millones de personas. Una pléyade de intelectuales —entre los que destacan Tarde, Le Bon, Mannheim, Scheler y Ortega y Gasset— expresará su temor ante esta nueva sociedad de masas, en la que las élites han perdido su papel rector y donde proliferan la crisis de valores, el caos moral y la mediocridad (Monzón, 1996).

Aquí comienza, en opinión tanto de Arendt como de Habermas, la decadencia de la esfera pública, al menos concebida como espacio de conversación y socialización entre ciudadanos libres e iguales. Según Arendt, la acción de los medios de comunicación tiene como consecuencia que cada vez la esfera pública absorba más y más espacios de la esfera privada y social, y se vuelva más invasiva y ubicua. Podemos remedar la famosa

frase de McLuhan [1964] (1996): la consideración de los medios como «extensiones del ser humano», para aplicarla aquí a una esfera pública cada vez más omnipresente y que además varía su naturaleza:

La esfera pública, al igual que el mundo en común, nos junta y no obstante impide que caigamos uno sobre otro, por decirlo así. Lo que hace tan difícil de soportar a la sociedad de masas no es el número de personas, o al menos no de manera fundamental, sino el hecho de que entre ellas el mundo ha perdido su poder para agruparlas, relacionarlas y separarlas (Arendt, 1993: 73).

Así, según Arendt la esfera pública pierde su sentido en la era de la sociedad de masas, «porque una sociedad de masas no es sino esa clase de vida organizada que se establece, de modo automático, entre los seres humanos que aún están relacionados entre sí, pero han perdido el mundo que había sido común a todos ellos» (Arendt, 1996: 99).<sup>2</sup> La esfera pública basaba su poder en su omnipresencia e inevitabilidad: todos asisten a la misma realidad, sin importar su posición social. En cambio, la sociedad de masas destruye la esfera pública tal y como es definida inicialmente por Arendt.

Habermas llega a conclusiones parecidas: la esfera pública burguesa, a la vez extendida y simplificada por la acción de los medios de comunicación, entra en un estado de lo que Habermas denomina «disolución psicosociológica», donde la opinión pública ya

no es el producto del debate de individuos libres y racionales en busca de un consenso, sino una interpretación intermediada por los medios de comunicación de masas al servicio de los intereses de la burguesía dominante como intérpretes del poder. Los medios, que para Habermas son instancias ambivalentes, pues pueden tanto condensar como sustituir la opinión pública, en el contexto de la sociedad de masas cumplen fundamentalmente esta última función, en el que la acción instrumental, el discurso y los objetivos del poder, invaden la esfera pública y arrinconan por completo al «mundo de la vida», el espacio de diálogo intersubjetivo no formalizado que Habermas considera la vía alternativa y complementaria a la acción instrumental para configurar el debate público: la acción comunicativa (Habermas, 1999).

El siglo xx es el siglo de la comunicación de masas, pero también es el siglo en el que se desarrollan y consolidan las democracias. Se trata de sociedades complejas, cuyo proceso de toma de decisiones, en teoría en manos de millones de ciudadanos, está en la práctica concentrado en sus instancias representativas, y específicamente en las élites políticas que ostentan la representación de los ciudadanos y en los medios de comunicación, que constituyen los intermediarios indispensables entre representantes y representados.

Además, la eficacia de la propaganda bélica durante las guerras mundiales y su utilización a manos de los totalitarismos cristalizarán en una visión todopoderosa de los medios de comunicación, y en una enorme preocupación por sus efectos persuasivos. La mayoría de las teorías de la comunicación de la primera mitad del siglo xx buscan, en consecuencia, responder a la cuestión fundamental de los efectos de los medios de comunicación sobre el público, y dejan en un lugar subalterno a aquellas que se centran en las funciones que puedan cumplir los medios y que expliquen su consumo por parte del público (López-García et al., 2018), algo de lo que, no obstante, se ocupará abundantemente la sociología funcionalista de la comunicación (Lazarsfeld y Merton, 1948) y corrientes como los estudios culturales (Hall, 1973) o la teoría de los usos y gratificaciones en la segunda mitad del siglo xx.

<sup>2</sup> Arendt aborda una interesante distinción entre *sociedad* y *sociedad* de masas en relación con la cultura con ecos frankfurtianos: «La diferencia principal entre sociedad y sociedad de masas es quizá que la sociedad quería la cultura, valorizaba y desvalorizaba los objetos culturales como bienes sociales, usaba y buscaba de ellos para sus propios fines egoístas, pero no los “consumía” [...]. Por el contrario, la sociedad de masas no quiere cultura sino entretenimiento, y la sociedad consume los objetos ofrecidos por la industria del entretenimiento como consume cualquier otro bien de consumo. [...] Como se suele decir, sirven para pasar el rato, y el tiempo libre que se pasa por pasar no es tiempo de ocio, en sentido estricto —el tiempo en que estamos libres de todas las preocupaciones y actividades propias del proceso vital, y por consiguiente libres para el mundo y su cultura—, sino más bien tiempo sobrante, aún biológico en su naturaleza, después de haber cumplido con el trabajo y el descanso» (Arendt, 1996: 2017).

Los medios de comunicación de masas, con audiencias inmensas y poca o nula capacidad de interacción con el emisor, con un reducido número de cabeceras o emisoras que concentran la atención del público, se convierten, efectivamente, tanto en el escenario por excelencia como en los intérpretes privilegiados de la opinión pública. Particularmente relevante será el poder de la televisión, que «se convierte en el árbitro de acceso a la existencia social y política» (Bourdieu, 1996: 28), por su enorme poder de visibilización y construcción simbólica de la realidad, y su capacidad para provocar o inhibir la movilización social.

Esto es, los medios son tanto espacio público como esfera pública. La opinión pública queda a menudo subsumida en la opinión publicada, y el discurso público elaborado desde la clase política y los líderes de opinión es el producto de la mediatización (López-García, 2017), es decir, se produce específicamente para satisfacer los estándares mediáticos y las categorías de percepción del campo social específico del periodismo (Bourdieu, 1996).

Así pues, la esfera pública delineada por los medios de comunicación, como ya han dejado establecido tanto Arendt como Habermas, no plantea un verdadero diálogo ni debate, sino que los medios establecen un flujo de comunicación unidireccional, que emana desde un centro opaco (encarnado por las elites político-económicas y los medios) hacia la ciudadanía, poco preparada y a menudo poco interesada en dedicar su atención y sus energías a contrarrestar, o al menos contrastar, la acción de los medios (Zaller, 1992). En este contexto que domina buena parte del siglo xx, las esferas públicas periféricas son de índole marginal y apenas tienen capacidad para llegar al gran público. La opinión pública funciona de manera agregada, como resultado de los mensajes emanados desde el poder y asimilados por el público, sin apenas posibilidad de plantear una opinión pública discursiva alternativa (Sampedro, 2000).

---

## DIGITALIZACIÓN Y ESFERA PÚBLICA

Los medios de comunicación de masas han ocupado, por lo tanto, un lugar esencial en las democracias

contemporáneas, ejerciendo como agentes de intermediación entre los actores políticos y la ciudadanía y proporcionando el escenario por excelencia en el que se desplegaba el debate público (Mazzoleni y Schulz, 1999; Castells, 2009; Ortega, 2011). De hecho, los medios de comunicación todavía constituyen hoy en día un canal importante de circulación de los flujos de la comunicación política, pues en ellos se discuten los asuntos de interés general, se visibilizan y construyen las definiciones persuasivas de los problemas sociales (Valera Ordaz et al., 2017, Valera Ordaz, 2019), se evalúa la actividad de gobierno y, en definitiva, se desarrolla el proceso de formación de la opinión pública (Badillo y Marenghi, 1999; Grossi, 2007).

Esta indudable centralidad de los medios en las democracias del siglo xx —que ha inspirado términos de diversa fortuna como «mediatización de la política» (Mazzoleni y Schulz, 1999), «política mediatizada» (Ortega, 2011), «política mediática» (Castells, 2009), «democracia de audiencia» (Manin, 1997) o «democracia centrada en los medios» (Swanson, 1995)— experimenta, sin embargo, un punto de inflexión —y de no retorno, podríamos llegar a decir— con la emergencia y posterior consolidación de las tecnologías digitales y su impacto en el espacio público.

En los años noventa, Internet causa solo una pequeña grieta en el monopolio simbólico de los medios tradicionales —una falla tímida que se observa, entre otros, con motivo del auge de la blogosfera (Davis, 2009; Farrell et al. 2008)—, pero que con el cambio de siglo se irá ensanchando al ritmo vertiginoso de las innovaciones tecnológicas y las transformaciones en los hábitos de consumo y acabará erosionando la hegemonía de los medios como grandes intérpretes de la realidad y mediadores del debate público.

De hecho, la emergencia de Internet suscita un intenso debate académico que adopta la forma de cisma teórico. Por una parte, los ciberoptimistas depositan grandes esperanzas en Internet para revitalizar el espacio público y mejorar el funcionamiento de la democracia, pues ofrecen a los ciudadanos canales de comunicación directa con las élites políticas, fomentan la autoorganización

y reducen los costes de la acción colectiva (Rheingold, 2002), y proporciona la infraestructura tecnológica para la generalización de prácticas deliberativas en línea y la emergencia de la «ciberdemocracia» (Lévy, 2002), es decir, una suerte de renovado «mundo de la vida» habermasiano pero que ahora tendría como escenario preferente los salones virtuales de conversación pública. Esta visión utópica del potencial democratizador de Internet, bautizada en su momento por algunos como «solucionismo tecnológico» (Morozov, 2013) y que hoy en día parece un relato de ciencia ficción, se vio también favorecida por un ambiente social de «desencanto democrático» (Perrineau, 2003) y «promesas incumplidas» (Bobbio, 1984), es decir, por la crisis de legitimidad de la democracia representativa en los países occidentales.

Por otro lado, los escépticos argüían que las tecnologías digitales serían, en el mejor de los casos, normalizadas por los contextos sociales y políticos, y que simplemente conducirían a «la política de siempre»<sup>3</sup> (Davis, 2005; Margolis y Resnick, 2000). Pero algunas voces más apocalípticas advirtieron sobre la balcanización del espacio público en nichos ideológicos —las cámaras de eco— (Sunstein, 2001), la endogamia comunicativa derivada de la filtración algorítmica de nuestras preferencias —las burbujas filtro— (Pariser, 2011), y el aumento de la polarización política como resultado de la supresión de las experiencias sociales compartidas que antes proporcionaban los medios de masas (Sunstein, 2001; Precht, 2010).

Todos ellos intuían, en definitiva, los peligros de la esfera pública postmediática: aquella en que los flujos de comunicación política ya no tienen como escenario preferente a los medios de comunicación, sino en la que cabe rastrearlos en un conjunto fragmentario, múltiple, fluido e híbrido de formatos y espacios comunicativos.

La esfera pública postmediática nos remite, por lo tanto, a un orden comunicativo caracterizado por el fenómeno de la desintermediación (Masip et al.,

2019), es decir, a la progresiva desaparición de los medios periodísticos tradicionales como intermediarios entre los actores políticos y los ciudadanos; y a un contexto comunicativo en el que la información viaja libremente desde cualquier emisor interesado hasta el receptor, sin pasar ningún tipo de filtro o mediación periodística (Cook, 2018), especialmente a través de las redes sociales (Palau-Sampio y López-García, 2022). La desintermediación afecta, por lo tanto, no solo a la información, sino más decisivamente a su interpretación, pues deja a la información prisionera del marco de interpretación de su emisor interesado (Han, 2022).

Ello sucede sobre todo gracias al crecimiento de las redes sociales como fuentes informativas (Van Aelst et al., 2017), a la confianza que suscitan en los sectores más jóvenes del público (Valera Ordaz et al., 2022), a la customización personal de la búsqueda de información que permiten las tecnologías digitales (Valentino et al., 2009; Dylko et al., 2017) y al aprovechamiento interesado de los medios sociales por parte de diversos actores para apelar directamente a las audiencias, y cuyo ejemplo más paradigmático serían los actores políticos con afán de llegar a la ciudadanía sorteando cualquier mediación periodística.

---

## DESORDEN INFORMATIVO Y CRISIS DEL PERIODISMO

No sorprende, por lo tanto, que en este nuevo orden comunicativo emerjan con fuerza los problemas epistémicos relacionados con la propagación de bulos, noticias falsas, desinformación, etcétera (Bimber y Gil de Zúñiga, 2020), y que el público experimente crecientes dificultades para discernir lo que es verdad de lo que es falso. Esta particularidad de los entornos comunicativos actuales ha sido conceptualizada por diversos autores mediante nociones como «orden desinformativo» (Bennett y Livingston, 2018), «esferas públicas disruptivas» (Bennett y Pfetsch, 2018) e incluso «política de la posverdad» (Waisbord, 2018). Todos ellos llaman la atención sobre el hecho de que, en la esfera pública postmediática, el papel que tradicionalmente desempeñaba el periodismo como

---

3 «Politics as usual» en el original. La traducción es nuestra.

mediador por antonomasia e intérprete de la realidad social se ha visto socavado, y el aglutinante social que proporcionaban los medios de comunicación en forma de experiencias sociales compartidas se ha resquebrajado.

Tal como define José Luis Dader, el periodismo no es más que

el método de informar sobre la actualidad que [...], mediante una expresión asequible al común denominador del público, combina recopilación, verificación, síntesis y clarificación de la información acreditada como relevante y cierta, con el máximo de exactitud posible, para servir desinteresadamente a los ciudadanos en su necesidad de un seguimiento preciso de los asuntos de interés público o potencialmente capaces de afectar a sus vidas (Dader, 2012: 40).

Es el último componente de la definición, el de servir desinteresadamente a los ciudadanos, el que ha conectado históricamente al periodismo con la aspiración de cualquier comunidad política de autogobernarse, y el que explica, en definitiva, el surgimiento y consolidación del periodismo como institución social de la Modernidad.

Sin embargo, en la esfera pública postmediática, el auge de los medios sociales, la multiplicación de los flujos y canales informativos y la desintermediación hacen que los procedimientos específicos del periodismo (recopilar, verificar, sintetizar, clarificar) queden desacreditados. O, lo que es peor, que parezcan al alcance de cualquiera que tenga acceso a las tecnologías digitales o incluso se antojen irrelevantes, de forma que parte de la ciudadanía tiene la intranquilizadora percepción de estar informada a pesar de no consumir contenidos periodísticos (Gil de Zúñiga y Cheng, 2021) y de que dispone de habilidades suficientes para construirse una impresión certera de los asuntos públicos sorteando el filtro de la interpretación periodística (Valera Ordaz et al., 2022).

Así lo acredita el fenómeno de «news finds me perception» (Gil de Zúñiga y Cheng, 2021), a saber, la

apreciación derivada del uso de las redes sociales que tiene lugar cuando los individuos sienten que ya no tienen que buscar activamente las noticias para estar bien informados, pues esperan recibir noticias relevantes confiando en el resto de usuarios de las redes sociales. La percepción de que «las noticias me encuentran» conduce erróneamente a las personas a creer que no necesitan buscar información sobre los asuntos públicos y a considerarse bien informadas sin realizar ningún esfuerzo (Gil de Zúñiga y Diehl, 2019; Lee, 2020).

En esta misma línea, algunos autores han llamado la atención sobre el «colapso del contexto en el consumo de noticias» (Brandtzaeg et al., 2017) para subrayar cómo las redes sociales propician un consumo informativo en el que las noticias procedentes de distintos medios —con objetivos muy diferentes (persuasivos, satíricos, informativos, etc.)— se funden en un flujo informativo único, lo que dificulta a los usuarios la correcta interpretación de aquello que consumen por la vía de la equiparación.

Así pues, en la esfera pública postmediática la crisis de confianza generalizada en las instituciones sociales se traduce en que con el periodismo compiten múltiples fuentes de autoridad epistémica y moral (Flew, 2019). Por otro lado, parece haber desaparecido la convicción de que solo se puede contribuir a una discusión pública que cristalice en el interés general y proporcione a los ciudadanos un conocimiento suficiente sobre los asuntos públicos tomando los mensajes emitidos por cualquier actor social o político como parciales e interesados, desvelando sus intenciones y tasando, en definitiva, su relación con la verdad.

Por si fuera poco, a todo esto hay que añadir las dificultades que ha supuesto la digitalización para la supervivencia comercial de las empresas periodísticas, que se han visto profundamente afectadas por la magnitud de los cambios tecnológicos y las dificultades de hallar modelos de negocio sostenibles. Especialmente, además, en países como España, en los que la prensa nunca ha sido un verdadero negocio masivo, sino más bien un hábito reservado a las élites (Hallin

y Mancini, 2004). Por una parte, la digitalización ha reducido las barreras de entrada y abaratado los costes de producción, lo que ha permitido el acceso de nuevos productores al mercado —cuyo ejemplo paradigmático serían los diarios nativos digitales—. Pero, por otro, esto se ha traducido en un aumento significativo de la competencia para captar a la audiencia, y, en última instancia, a los anunciantes (Casero-Ripollés, 2012). Todo ello ha provocado que en la última década la mayoría de empresas periodísticas hayan experimentado una crisis de su modelo de negocio, y que la prensa escrita, por ejemplo, haya tenido que reinventarse a través de fórmulas basadas en la suscripción o innovaciones en la comercialización publicitaria que difuminan la tradicional separación entre información periodística y publicidad —el *branded content*, la publicidad nativa, etcétera— (Palau-Sampio, 2021).

Asimismo, desde la perspectiva del consumidor, el orden comunicativo actual ofrece una enorme capacidad de elección, lo que ha llevado a acuñar el término de *high-choice media environment* (Prior, 2007) para describir cómo la estructura de oportunidades se ha multiplicado merced a la digitalización.

¿Qué efectos tiene esta multiplicación para la esfera pública? Los trabajos de Markus Prior (2005, 2007) son particularmente ilustrativos a este respecto y muestran cómo en la época de los medios de comunicación de masas la existencia de una oferta mediática limitada favorecía cierta exposición de todos los ciudadanos a las noticias de interés público, lo que a su vez aumentaba su conocimiento político y facilitaba su implicación política. Con la expansión de las tecnologías de la comunicación —la televisión por cable, primero, e Internet, después—, sin embargo, las audiencias adquieren mayor libertad de consumo (López-García, 2006), y ello les permite elegir dietas mediáticas personalizadas y casi únicas (Sunstein, 2001), lo que plantea serios problemas para la democracia.

En primer lugar, porque esta libertad se manifiesta por medio de la consolidación de dos grandes patrones

de consumo: los consumidores de información y los de entretenimiento (Prior, 2007), de forma que se ha producido un aumento considerable de los «news avoiders» o ‘evitadores de noticias’ (Blekesaune et al., 2012; Ksiazek et al., 2020), es decir, personas que no consumen prácticamente ningún contenido informativo, que se desconectan de los asuntos públicos y que solo se exponen a productos de entretenimiento. Estudios empíricos sólidamente documentados muestran que el aumento de la oferta mediática ha producido una fuga notable de antiguos consumidores de contenidos informativos hacia opciones de entretenimiento. Por ejemplo, según el último Digital News Report (Reuters Institute, 2022), el porcentaje de individuos que no utiliza ninguna fuente de noticias —es decir, que declara que no sigue la información sobre los asuntos públicos a través de la televisión, la radio, los medios impresos, las redes sociales, ni ningún sitio web— ha crecido de forma significativa desde el 3 % en 2013 hasta el 15 % en 2022.

La transición hacia el entorno mediático de gran capacidad de elección ha cambiado a quién realiza la elección. En el pasado, la estructura del entorno mediático tomaba la decisión por el espectador al menos ocasionalmente; hoy, los fans del entretenimiento pueden ir a la suya. Aunque es reconfortante saber que finalmente pueden ver lo que siempre quisieron ver, su recién obtenida libertad puede perjudicar sus propios intereses y el bien común<sup>4</sup> (Prior, 2007: 271).

El fenómeno de los *evitadores* de noticias nos revela que la esfera pública postmediática, con su ampliada libertad de consumo, es ahora menos pública y está más despolitizada, en tanto que muchos ciudadanos esquivan voluntariamente los contenidos informativos y solo se exponen a las industrias culturales por

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 traducción es nuestra.

motivos de entretenimiento.<sup>5</sup>

En segundo lugar, porque la estructura de oportunidades del mercado también permite a los usuarios muchas más posibilidades efectivas de ejercer la exposición selectiva. Es decir, quienes sí que se exponen a contenidos informativos, pueden ahora hacerlo en mucha mayor medida en función de sus preferencias ideológicas y afinidades partidistas (Stroud, 2008, 2010), gracias a que los entornos informacionales están mucho más fragmentados y políticamente segmentados que antes (Esser et al., 2012; Steppat et al., 2022). Evitar todos aquellos mensajes que resultan políticamente incómodos o discordantes nunca fue tan fácil para el consumidor.

Este es el resultado de que los medios de comunicación hayan experimentado incentivos para atraer y fidelizar a nichos ideológicos específicos de audiencia en un contexto de mayor competencia (Mullainathan y Shleifer, 2005). De hecho, incluso los sistemas mediáticos liberales, generalmente caracterizados por unos medios de comunicación políticamente centristas que apelaban a las grandes audiencias, están evolucionando hacia fórmulas más próximas al pluralismo polarizado y experimentan una creciente segmentación política de sus mercados y un mayor alcance del consumo de información políticamente orientado (Stroud, 2010; Bennett e Iyengar, 2008; Hallin y Mancini, 2017). Esta facilidad para ejercer la exposición selectiva en clave política introduce también problemas en la esfera pública y en el funcionamiento de la democracia, pues la exposición selectiva a los medios conduce a la polarización de las actitudes políticas (Stroud, 2010), y también a la polarización afectiva (Levendusky, 2013), es decir, al desarrollo de sentimientos de rechazo y

hostilidad hacia quienes se consideran integrantes de otras comunidades políticas o tribus morales.

La necesaria exposición a la diversidad ideológica que requiere la democracia para promover la empatía social y la tolerancia política (Huckfeldt et al., 2004) quedan así en entredicho en la esfera pública postmediática, en la que existen no solo grandes oportunidades de esquivar la producción de *Öffentlichkeit* en sentido habermasiano (Habermas, 1962) —la tarea histórica de los medios de comunicación de informar y suscitar un debate sobre todo aquello que afecta a la *res publica*—, sino también de consumir únicamente mensajes que refuerzan las actitudes políticas preexistentes. En su lugar, la esfera pública postmediática ha allanado el camino a la vieja «disfunción narcotizante» de los medios de comunicación (Lazarsfeld y Merton, 1948), aquella que mediante el entretenimiento favorece el adormecimiento (o incluso la despolitización) del público masivo.

---

## CONCLUSIONES

La pérdida de poder y capacidad representativa que están experimentando los medios de comunicación en la esfera pública, su multiplicación y disgregación en múltiples formatos y modelos mediáticos de audiencias cada vez más pequeñas y homogéneas, tienen como consecuencia que la esfera pública postmediática no solo se caracterice por la pérdida de posición central de los medios en ella; sino que también se vea sometida a un proceso de fragmentación y progresiva disgregación (Palau-Sampio y López-García, 2022). Es decir, también la esfera pública tiende a multiplicarse y dividirse en esferas cada vez más pequeñas y específicas, que se dirigen a espacios y públicos también acotados, y por tanto pierden su carácter público (Schlesinger, 2020).

No cabe extrañar, en consecuencia, que estemos viviendo un momento de cierta nostalgia, por parte tanto de algunos actores políticos y sociales como de la comunidad investigadora, por el escenario preexistente. En efecto, los tan denostados medios de comunicación de masas, que antaño eran vistos como asesinos de la

---

5 Una reflexión teórica más crítica y de mayor alcance sobre este fenómeno puede encontrarse en *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* de Mark Fisher (2016), en la que se plantea que el neoliberalismo y neoconservadurismo «minaron la esfera pública y la democracia, al producir un ciudadano que busca soluciones para sus problemas en las mercancías y no en los procesos políticos» (Fisher, 2016: 97), lo que se traduce en una política neutralizada, una democracia sin soberanía y un orden económico, también político, fuera de cualquier aspiración de transformación.

rica multiplicidad de voces y opiniones de la esfera pública, ahora, en el escenario postmediático, vuelven a reivindicarse como las únicas instancias que otorgan una mirada común, una instancia de representación colectiva, capaz de integrar a los diversos grupos sociales en una esfera pública común (y mediática, por supuesto) (Precht, 2010).

Con ello, se recogen muchas de las observaciones que hace treinta años Dominique Wolton (1992) estableció al respecto del gran público televisivo, que compartía una programación, unos contenidos, y con ello una experiencia cultural y una visión del mundo comunes. Un escenario que queda totalmente superado una vez que comienzan a generalizarse las tecnologías digitales (como denunció también en su momento Wolton, 2000) y la multiplicación y diversificación de fuentes, medios y dispositivos tecnológico-mediáticos que conllevan. Es decir: el escenario delineado por la esfera pública postmediática en la que vivimos hoy.

Una esfera pública en la que sigue existiendo porosidad y transferencia de mensajes —diálogo, en resumidas cuentas— entre distintos colectivos, ideologías y generaciones, contrariamente a lo que la mencionada visión apocalíptica «neomediática» defiende (Han, 2022); pero donde, sin duda, dicho diálogo, dichos espacios

de comunicación, parten de lógicas cada vez más diferenciadas y cuyas vías de comunicación en la esfera pública (o entre las esferas públicas) cada vez son menos dependientes de los medios de comunicación social, y más de formas de comunicación interpersonal (casi siempre tecnológicamente mediadas) más difíciles de observar y discernir. Se trata de un escenario, en suma, que no es ni la esfera pública premediática ni la mediática. Es otra cosa distinta. Y aunque los medios de comunicación sigan teniendo un papel fundamental, claramente su pérdida de centralidad y su convivencia con una pléyade de escenarios y situaciones que obedecen a lógicas discursivas diversas delinean un modelo de esfera pública que es ya postmediática.

En este escenario, los medios periodísticos pueden aspirar, como hemos indicado, a cohesionar en torno a sí mismos un discurso público que refleje las inquietudes y los puntos de vista de una porción significativa, quizás incluso mayoritaria, de la sociedad. Pero para ello han de comenzar por recuperar su credibilidad y capacidad de interlocución con el público, que no solo han declinado por efecto de la digitalización o las brechas tecnológicas y generacionales, sino por la inacción (o acción perversa) de los propios medios, su polarización e instrumentalización por parte de otros colectivos.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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., y Marengi, P. (2001). De la democracia mediática a la democracia electrónica. *Cuadernos de Información y Comunicación (CIC)*, 6, 39-61.
- Blekesaune, A., Elvestad, E., y 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>
- Bennett, W. L., y 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., y 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., y 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., y Gil de Zúñiga, H. (2022). The unedited public sphere. *New Media & Society*, 22(4), 700-715. <https://doi.org/10.1177/146144481989398>
- 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, y M. A. Følstad, A. (2017, octubre 18-21). Context Collapse in News. Paper presented at AoIR 2017: The 18th Annual Conference of the Association of Internet. Retrieved from <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 y 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*. Nueva York: Routledge.
- Davis, R. (2009). *Typing Politics: The Role of Blogs in American Politics*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dylko, I., Dolgov, I., Hoffman, W., Eckhart, N., Molina, M., y 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., y Sides, J. (2008). Self-Segregation or Deliberation? Blog Readership, Participation and Polarization in American Politics. Paper presented at the Annual Meeting of the Midwest Political Science Association, Chicago, 3-6 abril.
- 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>
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Gil de Zúñiga, H., y 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., y 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 Doring, S. (ed.), *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 90-103.
- Hallin, D., y Mancini, P. (2004). *Sistemas mediáticos comparados: Tres modelos de relación entre los medios de comunicación y la política*. Barcelona: Hacer.
- Hallin, D., y 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., y Sprague, J. (2004). *Political disagreement: The survival of diverse opinions within communication networks*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Ksiazek, T. B., Malthouse, E. C., y 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., y Merton, R. K. (1948). Mass communication, popular taste and organized social action. En L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas* (95-118). Nueva 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., y 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, G., Gamir, J., y Valera, L. (2018). *Comunicación política. Teorías y enfoques*. Madrid: Síntesis.
- Manin, B. (1997). *The Principles of Representative Government*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Margolis, M., y Resnick, D. (2000). *Politics as usual: The «cyberspace revolution»*. Thousand Oaks: Sage.
- Masip, P., Ruiz-Caballero, C., y Suau, J. (2019). Active audiences and social discussion on the digital public sphere. Review article. *Profesional de la información*, 28(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2019.mar.04>
- Mazzoleni, G., y 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*. Nueva York: Public Affairs.
- Mullainathan, S., y 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., y 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., y 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*. Múnich: 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., y 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, y J. I. Rospir (eds.), *Comunicación política*. Madrid: Universitas.
- 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., y 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., y Palau Sampio, 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 y 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, y D., 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*. Nueva York: Cambridge University Press.

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Guillermo López-García*

Doctor en Comunicación Audiovisual (2002) y catedrático de Periodismo en la Universitat de València. La mayor parte de su docencia y su investigación se centran en el estudio de la comunicación política y la comunicación por Internet. Es el coordinador del grupo de I+D Mediaflows desde 2014.

### *Lidia Valera Ordaz*

Doctora en Comunicación (2014) y profesora titular de Periodismo en la Universitat de València, donde imparte Periodismo Político y Estructura de la Comunicación. Sus líneas de investigación se inscriben en el ámbito de la comunicación política, la sociología de la comunicación y la esfera pública digital.





# Crisis ambiental y construcción de nuevos vínculos sociales

*José Enrique Antolín Iria*

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

[joseenrique.antolin@ehu.es](mailto:joseenrique.antolin@ehu.es)

ORCID: 0000-0002-0028-0888

Recibido: 12/09/2022

Aceptado: 15/02/2023

El presente artículo se encuadra dentro del proyecto que lleva por título, *Crisis y experimentalismo democrático, innovación social, prácticas emergentes y nueva institucionalidad*, dentro de Grupo Consolidado de Investigación de la Universidad del País Vasco (GIU 20 /047) y financiado por el Gobierno Vasco para el periodo abril 2021-abril 2024.

## RESUMEN

En la modernidad tardía se está reconfigurando la forma de transmitir y comunicar la crisis climática. El concepto de *riesgo*, entendido como una contingencia, adquiere una relevancia central para entenderla. El riesgo no basta con definirlo científicamente, también se define socialmente (lo que es asumible o no); esto genera un escenario de incertidumbre en el que los sujetos se ven obligados a tomar decisiones. En este contexto, las redes sociales adquieren una preeminencia importante a la hora de comunicar y transmitir esta incertidumbre a través de las páginas web, Internet, chats... Se configura un nuevo espacio relacional: mensajes breves, uso intensivo de imágenes emocionales, desanclaje (ruptura espacio-tiempo). Por otra parte, esa contingencia, marca una nueva relación entre ciencia y política. La necesidad de reducir esa incertidumbre social redefine las relaciones entre ambos ámbitos: lo político necesita de la ciencia para justificar sus decisiones y la ciencia cada vez se ve más involucrada en las decisiones políticas. En un momento en que los procesos de individualización caracterizan a las sociedades avanzadas, se hace necesario reconstruir los vínculos sociales para responder a la crisis ecológica. Esta reconstrucción pasa por generar nuevos lazos a partir de la identidad entre iguales, no desde la acción colectiva. Esta nueva situación ha dado origen a un nuevo comunitarismo. La tesis que se defiende aquí es que asistimos a un escenario en el que se está rediseñando el espacio relacional a la hora de transmitir y comunicar la crisis climática, lo que afecta a la forma como se construyen los vínculos sociales en la modernidad tardía.

**Palabras clave:** científicación; desanclaje; comunitarismo; individualismo; subjetividad, emociones.

## 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.

## SUMARIO

Introducción

¿Qué es un problema medioambiental?

Las interrelaciones entre ciencia y política en el contexto de la crisis medioambiental

La construcción de la problemática ambiental: la ruptura espaciotemporal a través de las redes sociales

Los nuevos vínculos sociales: el individualismo y el neocomunitarismo como nuevos ejes de la actuación ambiental

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

**Autor para correspondencia / 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.

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Antolín Iria, J. E. (2024). Crisis ambiental y construcción de nuevos vínculos sociales. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 115-129. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.8>

## INTRODUCCIÓN

Autores contemporáneos como U. Beck (1998), A. Giddens (1993), Z. Bauman (2003), o N. Luhmann (1992), han analizado desde diversos ámbitos las características que adopta la modernidad tardía o reflexiva, en los países avanzados. Se entiende por *modernidad tardía* o *reflexiva* aquella fase de la modernidad en la que las instituciones sobre las que se asentó (progreso, industrialismo, ciencia...) son cuestionadas y repensadas. Es una etapa que surge como el resultado de la evolución de la propia modernidad hacia un escenario caracterizado por la aparición de la *Sociedad del riesgo* (Beck, 1998), y la redefinición de los vínculos sociales a partir de un nuevo individualismo generado por la ruptura de los lazos comunitarios (Bauman, 2003).

Una de las particularidades de esta modernidad reflexiva es la aparición de la «sociedad del riesgo». U. Beck y N. Luhmann son los autores que han realizado una aproximación más sistemática a su definición (Galindo, 2015: 141). Para ambos autores, el concepto de *riesgo* es una de las características que mejor la definen. Si queremos entenderlo como fenómeno social, hay que verlo no solo como el resultado de la acción humana, sino también como una contingencia y ambivalencia (Alfie, 2017: 175),

como la probabilidad de que algo pueda pasar, pero no necesariamente ocurre; esta situación genera un escenario en el que la inseguridad adquiere relevancia social. Una segunda característica es que los riesgos no conocen una relación espacio-temporal, ni social (Beck, 1998: 27): a diferencia de las catástrofes, estos tienen mayores y menores grados de probabilidad, lo que genera diversos grados de incertidumbre, que se manifiestan globalmente, pero que repercuten localmente (Beck, 2000: 15). Ambas características condicionan la forma de ver y entender la crisis ecológica.

En 1986, Beck publica una obra clave para la cuestión que estamos abordando, *La sociedad del riesgo*, cuya tesis central es que en la modernidad tardía o reflexiva, la producción social de la riqueza (progreso humano), va acompañada de la producción social de riesgos. Los conflictos sociales ya no se relacionan tanto con el tema de la distribución de la riqueza, sino con la aparición de los riesgos, especialmente, los riesgos de carácter ecológico. Esto no significa la desaparición de las clases sociales, ya que el riesgo no queda adscrito a ninguna de ellas en particular (Alfie, 2017: 190). La idea central es que estos riesgos ambientales son el resultado del éxito de la racionalidad técnico-instrumental y de su esfuerzo por

controlar la naturaleza. El problema es que este escenario ha generado unas consecuencias no deseadas, no esperadas. Desde esta perspectiva, los resultados de la innovación científica han de ser vistos no solo desde sus logros, sino también, desde sus resultados no previstos. Esta situación va a condicionar la relación entre la ciencia y la política. La ciencia deja de ser una fuente de certezas, o más específicamente la tecnología derivada de la ciencia, ya que gran parte de los problemas vinculados a las catástrofes ecológicas vienen derivados por el desarrollo de determinadas tecnologías: nuclear (Chernóbil, Fukushima), química (Bhopal)... La paradoja es que la misma tecnología genera los problemas para elaborar el diagnóstico sobre estos y aporta sus soluciones. La cuestión que surge es ¿cómo se relacionan en este nuevo escenario la ciencia y la política?

Beck apuesta por un «realismo constructivista» a la hora de definir el concepto de riesgo como una construcción social. Los riesgos son al mismo tiempo «reales» y conformados por la percepción y su construcción social (Beck, 2000: 12). Los riesgos son reales porque en un momento determinado han sido socialmente definidos como tales, no basta solo con definirlos como reales en términos científicos. En la medida en que el conocimiento científico no siempre logra consensuar la respuesta que se debe dar a determinados procesos (especialmente los ambientales), los sujetos se ven emplazados a tomar decisiones, asumiendo una determinada postura. La pregunta que surge es: ¿cómo una sociedad determinada selecciona lo que es relevante o no para definirlo como un riesgo significativo socialmente?

Luhmann (1992) asumió la tarea de delimitar conceptualmente este fenómeno de la sociedad del riesgo. El punto de partida es que las teorías sociológicas han hecho de la acción su unidad básica de observación y análisis, mientras que Luhmann, dentro del contexto de su teoría sistémica de la sociedad, concibe la «comunicación» y no la acción como el elemento fundamental de lo social. Para él la acción no es en sentido estricto un fenómeno social (Galindo, 2015: 150). Cuando uno observa acciones es muy difícil saber

dónde termina lo propiamente individual y dónde comienza lo específicamente social. Para Luhmann lo social, viene definido como fenómeno cuando dos individuos establecen algún tipo de relación. El único fenómeno que cumple con estas características estrictamente relacionadas es la «comunicación», constituyéndose como la unidad básica de lo social. La característica del hecho de comunicar, es que tiene valor en sí misma, y reduce la complejidad del entorno (la contingencia) mediante la consolidación de estructuras comunicativas.<sup>1</sup> Desde esta perspectiva, la crisis ambiental derivada del riesgo sería vista no tanto como un hecho objetivo, sino como un acto comunicativo a través del cual somos capaces de construir la crisis climática. Si se asume dicho planteamiento, el desarrollo de las redes sociales supondría una nueva forma de comunicar la realidad ambiental por su amplio desarrollo en el ámbito social y porque estas reúnen una serie de características nuevas: la ruptura espacio-tiempo (desanclaje), la construcción de la verdad (la fiabilidad y el proceso de selección de la información por parte de los sujetos) o la inmediatez del mensaje y la forma de consumirlo.

Ambos planteamientos son complementarios tal como lo plantea Jorge Galindo: «la teoría de Luhmann atiende más a la reproducción social del sentido, sin preocuparse demasiado por su validación social. Beck, por su parte, no se preocupa demasiado por los aspectos formales propios de la reproducción del sentido, sino, justamente, por las formas que este adquiere empíricamente. Considero, pues, que todo desarrollo ulterior sobre este tema debe tomar en cuenta ambos niveles de análisis (reproducción de sentido y validación empírica del sentido)» (Galindo, 2015: 162).

Una tercera reflexión, vinculada a las características que presenta la modernidad tardía, es la que realiza Bauman en su obra *La modernidad líquida* (2003). Nos plantea, entre otros aspectos, que una de sus características es la disolución de los lazos comunitarios

<sup>1</sup> Luhmann falleció en 1998, antes del desarrollo de las redes sociales y la expansión de la comunicación en los entornos digitales.

para dar paso a una marcada individualidad. En la modernidad encontramos a los individuos vinculados por su pertenencia a un grupo o a una comunidad; por contraste, la modernidad líquida se caracteriza por el declive de las comunidades, lo que implica dejar al individuo con la tarea de crear su propia identidad con los medios que posee a su alcance. En ese sentido, el ideal de emancipación parece alcanzado, pues uno puede elegir de manera autónoma su identidad. La cuestión que se plantea es: ¿cómo se interrelacionan socialmente los sujetos en este escenario individualizado para hacer frente a la crisis climática?

La tesis que se defiende en este artículo es que la actual crisis climática representada en la modernidad tardía está generando nuevas formas de reproducirla socialmente, mediante la creación de un nuevo escenario relacional. Las consecuencias de este proceso (no son las únicas), pueden quedar reflejadas en tres ámbitos:

Primero, la aparición de un proceso de cientificación de la política. Cada vez la política apela más a la ciencia para legitimar decisiones que de otra forma resultarían difícil de fundamentar desde lo político (Ignazi, 2021). El problema es que el conocimiento científico tiene su propia lógica de fundamentación, y no puede resolver de forma categórica las incertidumbres generadas por la crisis climática.

Segundo, con el desarrollo de las redes sociales se están generando nuevas formas de transmitir y comunicar la crisis climática. Se asiste a un proceso de psicologización de las políticas ambientales basadas, entre otras características, en una explotación intensiva de las emociones individuales (vinculadas a la emergencia del *yo*) como eje central del análisis social. Paralelamente, se asiste a una ruptura espaciotemporal a la hora de percibirla y representarla, lo que genera un conjunto de problemas cognoscitivos.

Por último, con el desarrollo del individualismo y la ruptura de los vínculos sociales aparecen nuevas formas de asociacionismo, como es el neocomunitarismo. Es la respuesta que se da desde el individualismo a la crisis climática.

Cada uno de estos temas daría por sí solo para uno o varios artículos por su complejidad y por los matices a los que están sujetos. Siendo consciente de esta limitación me propongo realizar una primera aproximación a la problemática descrita.

La metodología seguida se ha basado en una recopilación de la bibliografía existente, así como de los estudios e informes recientemente publicados relacionados con el tema planteado (la crisis ambiental y la construcción de los nuevos vínculos sociales). A partir de su análisis y estudio, se ha planteado una propuesta que permita una primera aproximación al tema.

---

## ¿QUÉ ES UN PROBLEMA MEDIOAMBIENTAL?

En la actualidad, se asiste no solo a una crisis ambiental, sino también a una nueva manera de redefinirla, por lo menos en la modernidad tardía. Esta redefinición pasa por nuevas formas de construir los vínculos sociales<sup>2</sup> por parte de los individuos; el modo como se está tomando conciencia de la crisis ambiental y la forma como se transmite en términos comunicativos, tiene características propias que lo diferencian de escenarios anteriores.

Cuando se aborda la crisis ambiental, esta se puede analizar desde una doble perspectiva: desde la perspectiva tecnocientífica o desde la constructivista. La tecnocientífica se presenta como una construcción objetiva a través de la información que nos aporta la comunidad científica (resultado de la aplicación del método científico). Es el caso, por ejemplo, del reciente informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPPC) (2021) en el que se describe el impacto que va a tener el cambio climático en el futuro (Ramos, 2021: 1). En el caso de la constructivista, cada grupo

---

2 Los vínculos sociales son entendidos como una unidad mínima básica de configuración de la sociedad, a través de la cual los individuos forjan sus relaciones y comportamientos. «Los elementos centrales del vínculo social son *la interacción social, los agregados sociales, la autoridad social, los roles sociales, los status sociales, las normas sociales y la entropía social*» (Nisbet, 1975: 47).

social o cultural realiza una definición del problema basándose en su experiencia, clase social, edad, género..., definiendo en cada contexto la relevancia o no del problema. La pregunta clave es: ¿cómo seleccionan los grupos sociales su relevancia?, ¿por qué lo definen como problema frente a otros posibles?

La cuestión que se plantea es que las predicciones sobre los riesgos ambientales pueden tener una ambigüedad: qué riesgos son asumibles y qué riesgos no son asumibles socialmente. En esta situación de incertidumbre es donde los grupos sociales definen lo que es relevante o no, dependiendo de cómo perciben o construyen socialmente esa situación.<sup>3</sup>

La selección no pasa necesariamente por determinar los temas significativos con parámetros de racionalidad objetiva de relación causa-efecto, y a menudo nos podemos encontrar con lo que se denominan «disonancias cognoscitivas» (Riechmann, 1998: 37-64). Giddens plantea la aparente contradicción entre la urgencia de actuar en materia climática y la escasa voluntad de hacerlo, tanto a nivel social como individual (Giddens, 2010). Es lo que se denomina la «paradoja de Giddens»: las personas tienden a maximizar su utilidad presente más que a largo plazo, aunque hacerlo suponga muchos más perjuicios. Esta cuestión plantea el problema de la relación entre conciencia y conducta. Puedo tener uno o varios coches en el núcleo familiar y estar a favor de la lucha contra el cambio climático; puedo estar a favor de una reducción del consumo, pero nunca he dejado de consumir tanto; puedo estar a favor de disminuir la movilidad y me voy a vivir a un adosado en la periferia de la ciudad... Cuanto mayor sea la abstracción del problema planteado, la capacidad de comprensión y actuación sobre este se reduce; cuanto más lejana esté la problemática planteada menos nos compromete.

3 En ese sentido, Joffe afirma que, en vez de ser pasivos o erróneos perceptores de las ideas de los expertos y de los medios masivos, las personas legas forman representaciones en línea con sus preocupaciones, que son a menudo conducidas por emociones, como ansiedad, miedo e incertidumbre, en vez de ser resultado de un proceso de manipulación fría de información, y que pueden jugar roles claves en la aprehensión del riesgo (Joffe, 2003: 62).

El problema es que el medio ambiente es un sistema complejo en el que predomina la incertidumbre y no existe una única perspectiva de análisis; los problemas planteados muchas veces tienen más de una respuesta y en múltiples ocasiones no hay una respuesta inmediata. «Reconocer a los sistemas naturales reales como complejos y dinámicos implica moverse hacia una ciencia cuya base es la impredecibilidad, el control incompleto y una pluralidad de perspectivas legítimas» (Funtowicz y Ravetz, 2000: 23). El método científico tiene sus tiempos y las respuestas están sujetas a un protocolo de validación. El inconveniente que nos podemos encontrar es que los tiempos sociales (y sus emergencias) no son los mismos que los tiempos científicos o políticos. Por este motivo los valores, que no pasan necesariamente por la ciencia, pero sí por las decisiones políticas, desempeñan un papel determinante en el proceso de toma de decisiones en la gestión del medio ambiente.

Un segundo problema que se plantea es el epistemológico. Algunos autores han planteado la dificultad de interrelacionar las dimensiones sociales y naturales, ya que parten de puntos de vista diferentes: en las ciencias sociales el objeto de estudio es el comportamiento social, en el que los sujetos se encuadran dentro de varios sistemas sociales (redes sociales informales, la familia, la empresa...), mientras que las dimensiones naturales se rigen por leyes naturales. Este escenario hace que las relaciones de causalidad entre ambas dimensiones sean en muchos casos difíciles de explicar (Bunge, 2000: 41).

---

### LAS INTERRELACIONES ENTRE CIENCIA Y POLÍTICA EN EL CONTEXTO DE LA CRISIS MEDIOAMBIENTAL

En estos momentos se da una nueva forma de relación entre la política y la ciencia. Por una parte, viene derivada de la crisis de legitimación que sufre el discurso político actualmente (Castells, 2016). Por otra, el papel predominante que ha adquirido la ciencia en una época de incertidumbre, pasando del ámbito puramente académico a constituirse como eje del discurso político. Se asiste a un escenario en que la relación entre la política y la problemática medioambiental es cada vez más

interdependiente, dando lugar a una «cientificación de la política». Con la crisis ambiental la relación entre la sociedad y el medio ambiente cambia de modo sustancial; el conocimiento científico vinculado a las ciencias biológicas y físicas, principalmente, adquiere una relevancia importante. El punto de partida es que las soluciones a los problemas ambientales serán más acertadas si están basadas en decisiones científicas «objetivas».<sup>4</sup> En este contexto, los «comités de expertos» se constituyen como los evaluadores de la gravedad de los problemas ambientales, basándose en un supuesto conocimiento especializado del tema y recurriendo para su validación a la aplicación del método científico. Esta necesidad de recurrir a los comités de expertos, cada vez se hace más imprescindible en las sociedades complejas dada la necesidad de que estos intermediarios nos seleccionen la información y la hagan comprensible a la opinión pública. Se crean para resolver las incertidumbres creadas por la crisis ambiental, pero el problema es que estos «comités de expertos» pueden ofrecer respuestas ambivalentes. Un comité puede promover construir más centrales nucleares como alternativa al cambio climático y plantear dicha energía como verde (el caso francés), otro grupo puede dudar de su viabilidad económica (altos costos) o ambiental (el problema de almacenaje de los residuos). Estos problemas podemos encontrarlos en otros temas: los transgénicos, el hidrógeno, el 5G.

La pregunta que surge es: en este contexto ¿cómo toman las decisiones los individuos?, ¿cómo seleccionan aquellas respuestas que consideran más acertadas para su vida diaria?... A partir de la descripción del problema que realiza la comunidad científica, guían sus decisiones basándose en su propia *subjetividad* principalmente (la mayoría de las personas no legas, no tienen conocimientos suficientes para abordarlos y poderlos evaluar). Se selecciona aquella respuesta o

respuestas que les permita reducir su incertidumbre.<sup>5</sup> En una interesante investigación sobre la incertidumbre y el cambio climático en España (2018-20) realizada desde una aproximación cualitativa, los autores concluían que «...si bien es firme la creencia de que, si hubiera un saber serio y fiable sobre la crisis climática, lo debería proporcionar la ciencia o ser sancionado por ella, también se considera que esa ciencia a veces no existe y otras no llega, ya porque no se comunica con la debida claridad, ya porque se oculta. A la ignorancia resultante, se suma la incertidumbre producida por la falta de acuerdo entre los científicos» (Ramos y Callejo, 2022: 9). Pero el reconocimiento de la subjetividad no significa renunciar al conocimiento, sino que lleva a rechazar la concepción de que el conocimiento es absoluto. El antiguo ideal científico de que la ciencia genera un conocimiento científico seguro y demostrable resulta cuestionable; actualmente partimos de que los enunciados en la ciencia siempre son provisionales. «La ciencia es una actividad social que considera el conocimiento científico en base al consenso social que lo respalda» (Beltrán, 1999: 307).

En esta nueva situación los gestores políticos cada vez recurren más a la ciencia y a la tecnología derivada de esta para fundamentar sus políticas medioambientales. Es como si la política se redefiniera en un nuevo «positivismo»,<sup>6</sup> lo que ha llevado cada vez más a un uso inflacionario del conocimiento científico por parte de los políticos. Estas interrelaciones definen el nuevo escenario medioambiental: la tecnología recurre al conocimiento científico para proporcionarnos evidencias de los daños sobre el medio ambiente, ofrece respuestas y soluciones a estos, sin embargo, se acepta cada vez más que el conocimiento científico tiene debilidades. Debilidades internas, referidas a los propios métodos

4 Cuando afirmamos «decisiones científicas objetivas» se define desde la lectura cultural o política que se hace de esta, no desde la evolución de la propia ciencia. Es objetiva porque definimos socialmente en un momento determinado lo que es objetivo.

5 J. Searle distingue entre fenómenos dependientes del observador y los que son independientes del observador. El mundo social consiste en fenómenos dependientes del observador, por lo que se puede hablar de la construcción de realidades sociales. En contraste, las ciencias naturales describen fenómenos independientes del observador, que en consecuencia no se construyen (Searle, 1997: 28).

6 Es como si todo el conocimiento se limitase al método científico, a lo empírico y verificable.

de producción y validación del conocimiento científico, tal y como pone de manifiesto la teoría de la ciencia (Bunge, 1972). La ciencia produjo el soporte tecnológico para desarrollar la bomba atómica, para validar la investigación militar, pero las políticas de investigación vienen condicionadas por quienes las financian, la ciencia no es neutra. El problema es que toda evidencia científica es, por definición, refutable, de manera que la propia autoridad de la ciencia pueda ponerse en cuestión. Esto contribuye a sacar a la luz la dificultad de acceder a un fundamento firme sobre el conocimiento necesario para adoptar las medidas necesarias (las políticas ambientales). «La firmeza y rigidez de las hipótesis científicas choca con la flexibilidad de lo opinable» (Vallespín, 2021: 43). La modernidad tardía hace de la ciencia uno de los ejes fundamentales de las políticas ambientales, siendo el papel asignado a la «tecnología verde» una de sus expresiones más precisas. Dicho papel habría que encuadrarlo dentro del denominado «capitalismo verde», que nos plantea cómo a través del libre mercado y con el desarrollo de una tecnología eficiente (en parte proveniente de la iniciativa privada) junto con otras iniciativas (reciclaje, eficiencia energética...) se puede superar la crisis ambiental. Se parte del principio, de que existe cierto determinismo tecnológico en el que se considera que no se necesitan grandes cambios políticos que impliquen elevadas transformaciones sociales, para poder maximizar la utilidad social de la tecnología. Así, tal como plantea Rendueles (2013), la tecnología rebasa los mecanismos tradicionales de la organización de la esfera pública.

En este contexto, los debates ambientales aparentemente se «despolitizan». Un ejemplo de esta nueva situación, es el debate sobre el cambio climático y la necesidad de abordar la emergencia climática. La propia definición de *emergencia* supedita los debates a soluciones concretas que posibiliten dar respuestas (reales o ficticias) a dicha emergencia, la *tecnología* tiene una respuesta más estructurada que lo político. Lo político, entendido como un espacio en que los actores hacen sus propuestas y se articulan las políticas ambientales, se redefine. Se prima el debate científico-técnico en las políticas económicas y ambientales (capitalismo

verde) sobre el modelo de desarrollo y se excluye de los debates a aquellos actores que no asumen un supuesto consenso para abordar el tema: los anticapitalistas, los antisistema, antidesarrollistas o anticonsumistas son marginados del debate porque, aunque podamos pensar que tienen razón, no dejan de ser utópicos y poco realistas en este nuevo escenario: hay urgencia para solucionarlo. Las contradicciones vuelven a aflorar: si se quiere producir coches eléctricos se necesitarán unas baterías que tengan mayor capacidad, que al mismo tiempo necesitan emplear «tierras raras» que son a su vez un bien escaso cuya producción está centrada en China, lo que significa mayor dependencia. Se plantean soluciones para la energía como el hidrógeno, cuya producción se caracteriza por ser una gran consumidora de energía. Ernest García expresa muy bien esta idea: «toda solución tecnológica desplaza los límites, no los anula. Cuando introducimos desarrollos tecnológicos que consiguen eliminar un obstáculo al crecimiento o evitar un colapso del sistema, el sistema crece hasta otro límite, lo sobrepasa temporalmente y se desploma» (García, 2021: 639). La paradoja de Jevons, resume bien este principio.<sup>7</sup>

En este nuevo escenario, ¿cómo se comunica la crisis climática?, ¿cómo los sujetos construyen lazos comunitarios para responderla?

---

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA AMBIENTAL: LA RUPTURA ESPACIOTEMPORAL A TRAVÉS DE LAS REDES SOCIALES

Los procesos tradicionales de acción colectiva se basan en un sistema de comunicación interpersonal en que interactúan los sujetos. Las interacciones personales conllevan la necesidad de debatir, fundamentar tus

---

<sup>7</sup> La paradoja de Jevons implica que la introducción de tecnologías con mayor eficiencia energética puede, a la postre, aumentar el consumo total de energía. El estudio del caso de las máquinas de vapor en la industria textil, un aumento de su eficiencia, suponía una reducción del coste en la producción lo que significaba un mayor aumento de la producción (energía y algodón) y un mayor crecimiento de la demanda.

decisiones y analizar las consecuencias bajo la mirada de los otros en un espacio público, en una asamblea... Sin embargo, a través de las redes sociales las nuevas formas de vinculaciones colectivas no se asientan sobre la proximidad física o el contacto directo: no hay corporeidad. A través de Internet se construye una nueva sociabilidad basada en la tecnología, no hace falta una comunicación presencial, con lo que desaparecen las interrelaciones físicas o de grupo. Aparecen la «comunidad virtual» o las «multitudes inteligentes» (Rheingold, 2004), aquellas agrupaciones capaces de actuar conjuntamente de manera eficaz sin conocerse. Estas comunidades generan entornos intensivos de comunicación donde poder participar, compartir, consumir, debatir, a través de Internet (blog, foros, webs...).

La cuestión que se plantea es la siguiente: ¿cómo se construye la problemática ambiental en el contexto de las redes sociales? La primera, característica sería la *inmediatez de los mensajes* y el uso intensivo de las imágenes (O'Neil et al., 2013). En general, el uso de las imágenes en las redes resulta especialmente efectivo cuando se desarrollan a través de los denominados *ecoinfluencers*, como Greenpeace o personas destacadas del activismo como Greta Thunberg, entre otros (San Cornelio et al., 2020). Son mensajes breves, inmediatos e impactantes, que apelan fundamentalmente a la emotividad: una pobre tortuga con un anillo de plástico en la cabeza, mares de plásticos en mitad del océano, una persona detenida en una protesta rodeada de policías, etcétera. Las recientes campañas realizadas por activistas climáticos, arrojando contra un cuadro de Van Gogh, o pegándose al cuadro de *Las majas* de Goya, o tirando harina al coche customizado de Andy Warhol..., se podrían encuadrar dentro de este planteamiento. El problema es que muchas veces el mensaje se agota en sí mismo, lo que requiere cada vez una imagen más impactante para seguir generando atención. A principios de los años noventa Ingrid Sischy (1991) acusaba al fotógrafo Sebastião Salgado de anestesiar la indignación del espectador por hacer bello el sufrimiento de las personas, la preocupación por la composición de sus

fotografías hacía que el espectador quedase pasivo ante la tragedia que estaba observando, puesto que la belleza es una llamada a la admiración, no a la acción. Persistía entonces la infantil idea de que ante la indignación frente a desastres incontrolables (hambre, desastres naturales...), la acción bienintencionada tiene como resultado la supuesta solución.

Susan Sontag en su obra clásica *Sobre la fotografía* (2014) denunciaba el valor ambivalente de las imágenes. Por una parte, dotamos a la realidad de imágenes y, por otra, lo que se hace es perder precisamente esa realidad, porque esa imagen que definimos como real, tiene que ver más con la forma como seleccionamos, acotamos y construimos subjetivamente esa imagen, que con lo que es. Una imagen no es la realidad, sino una selección de esta sobre la base de criterios previamente definidos.

En segundo lugar, estas nuevas formas de comunicar no están sujetas a espacios territoriales, es lo que Giddens denomina «desanclaje» (1994: 32). Plantea que en la época actual se produce un distanciamiento entre el suceso, el tiempo y el espacio. Este desanclaje de los fenómenos sociales es debido a la producción constante de conocimientos de las personas y los grupos sociales, fundamentalmente a través de las tecnologías electrónicas.<sup>8</sup> El desanclaje es la consecuencia de la separación del espacio del lugar local y del fomento de relaciones comunicacionales entre los que no están en el mismo lugar, entre «ausentes». Surge así el «espacio vacío», representación del espacio sin referirse a un espacio local específico. La primera condición para el proceso de desanclaje es cortar las conexiones entre la actividad social global y su vínculo con las singularidades en los sucesos locales. Es lo que Vallespín denomina «espacios desterritorializados»

8 Ello se produce por dos fenómenos que se desarrollan simultáneamente: las señales simbólicas o medios de intercambio que pueden ser transmitidos de unos a otros sin considerar por las características de los individuos o grupos que los manejan, y los sistemas expertos o sistemas de procesos tecnológicos o de experiencia profesional capaces de organizar áreas del entorno material y social en el que vivimos, todo ello muy alejado de los contextos locales.

(2015). Esto es interesante porque si construyo mi conciencia ambiental a través de las redes sociales es posible que la distinción local-global se diluya parcialmente porque no hay una continuidad espacio-temporal. Si adquiero la conciencia ambiental a través de una pantalla de un móvil o de un ordenador, el concepto de distancia física no existe, porque el consumo es instantáneo. Esta situación puede llegar a crear disonancias cognoscitivas: tengo más conciencia del problema generado por la desaparición de las ballenas, que del impacto que genera la autovía que están haciendo delante de mi casa.

Por último, una de las características que tiene la producción de la información en red es que se consume de manera horizontal y está sujeta a un *pluralismo inherente*. En la medida en que en algunos casos las amenazas ambientales no pueden ser determinadas científicamente de forma concluyente, nos encontramos con un espacio en el que los intercambios de información y de datos pueden ser contradictorios. Un ejemplo son los debates que se dan en el sector agroalimentario (el debate sobre el consumo de carne, el vegetarianismo...) o el de la biotecnología (transgénicos). Si admitimos la subjetividad como base del proceso de selección de la información ambiental, asumiremos que nuestras preocupaciones por las cuestiones ambientales surgen de la experiencia básica de inseguridad, derivada de la crisis ambiental entre otras causas, por lo que consumimos en la red. Esto no quita que en la red nos podamos encontrar informes y estudios de muy alta calidad, no es incompatible.

### LOS NUEVOS VÍNCULOS SOCIALES: EL INDIVIDUALISMO Y EL NEOCOMUNITARISMO COMO NUEVOS EJES DE LA ACTUACIÓN AMBIENTAL

Una de las claves del actual proceso de estructuración social es la relevancia que tiene la elaboración y gestión de las emociones. Dicho proceso no solo organiza las prácticas sociales (salud, educación...) sino también, las decisiones políticas. Se promueven, o se consumen, diversas formas de «sentir».

Hay emociones que nos incitan a actuar, otras nos llevan a escondernos o a huir de la realidad. Todas las emociones pueden ser útiles y contribuir al bienestar de la persona que las experimenta, para lo cual hay que conocerlas y aprender a gobernarlas. Es posible hacerlo porque las emociones, al igual que otras tantas expresiones humanas, se construyen socialmente. Victoria Camps lleva a cabo un estudio de las emociones planteándonos que los afectos no son contrarios a la racionalidad, sino que, por el contrario, solo desde ellos se explica la motivación para actuar racionalmente (Camps, 2011). En la época de las redes sociales las emociones juegan un papel importante, son en gran parte el resultado de las interacciones que mantenemos a través del móvil o del ordenador con otras personas o de la forma como consumimos imágenes, noticias, whatsapp...<sup>9</sup>

La pregunta que surge es: ¿qué son las emociones? Genéricamente, se podrían explicar las emociones como experiencia personal.<sup>10</sup> Por ejemplo, el miedo que sentimos ante una situación de peligro en la que puede estar en juego nuestra propia vida. A nivel cognitivo, es decir, en lo que concierne a nuestra capacidad de comprensión, juicio, memorización y razonamiento, el miedo puede hacernos perder la capacidad de controlar nuestra conducta, reaccionaremos tratando de decidir si tenemos más posibilidades de sobrevivir luchando, huyendo o quedándonos paralizados. A nivel subjetivo, experimentaremos una serie de sensaciones físicas, intensas, desagradables y descontroladas que junto con los cambios cognitivos y algunos pensamientos sobre el peligro y sus

9 Tradicionalmente el tema de las emociones en la izquierda política no ha sido un tema relevante. Para el marxismo clásico las emociones no se correspondían con una categoría de análisis. La razón es que el marxismo se presentaba como una ciencia que analizaba la evolución del capitalismo. Su proceso de autodestrucción era irreversible y las emociones como la moral quedaban al margen, sujetas únicamente al compromiso político de cambiar la realidad (Cohen, 2001: 137).

10 Lawler define las emociones como estados evaluativos, sean positivos o negativos, relativamente breves, que tienen elementos fisiológicos, neurológicos y cognitivos (Lawler, 1999: 21).

consecuencias harán que tengamos una experiencia de miedo única e imborrable.<sup>11</sup>

Existe una segunda definición de las emociones cuando estas no son derivadas de los comportamientos personales, sino que *están vinculadas a la acción colectiva*. Las emociones juegan un papel importante en la opinión pública y en la acción política (Jasper, 2011: 48-68): la indignación, la humillación, la injusticia..., condicionan y dan vida a los movimientos de protesta en el reclutamiento de sus miembros, el mantenimiento de la organización o en la lucha por el logro de los objetivos. Emirbayer y Goldberg plantean que la acción colectiva tiene que estar vinculada a las emociones, pero bajo tres premisas: la razón y las emociones son convergentes, las emociones son algo más que estados individuales de la mente y que las emociones colectivas pueden ser analizadas analíticamente (Emirbayer y Goldberg, 2005).

Se puede afirmar que actualmente las emociones tienen un papel fundamental en el debate político: no se construyen desde la lógica de la acción colectiva sino desde el consumo individual que se lleva a cabo mediante las imágenes y la información transmitidas a través de las redes sociales o de los medios de comunicación. Apelo al Estado o a las empresas como causantes de los problemas ambientales para que los solucionen, porque estos afectan a todo el planeta, por ejemplo, el cambio climático. Es un modelo que se construye sobre las emociones personales, no colectivas. Al vivir la crisis ambiental como una experiencia personal, la acción colectiva deja parcialmente de ser un proyecto político estructurado para cambiar la realidad. No actúo porque quiera cambiar radicalmente el mundo sino

porque el mundo desaparece y yo me veo afectado, luego hay que actuar. Es un contexto despolitizado, no voy a realizar ninguna revolución radical, solo pido que se gestione bien lo existente.

Norgaard (2011) nos muestra como el manejo emocional nos ayuda a evitar emociones incómodas que pueden conducir a la negación del problema por parte de sujetos informados. Estos sujetos confían en sus instituciones y están afectados por los impactos locales del cambio climático, además de estar organizados y ser sensibles con respecto a los problemas ambientales. Este proceso puede ser un elemento central en la comprensión de la dimensión emocional del activismo climático, tanto en los casos donde los activistas canalizan las emociones incómodas hacia otras emociones —como la esperanza o la rabia—, como cuando se entiende el limitado involucramiento de ciertos participantes que, a pesar de estar preocupados, no están dispuestos a comprometerse.

Con la pujanza actual de la neurobiología y de la psicología, hay cierta tendencia a psicologizar el análisis social. Eva Illouz afirma que el capitalismo ha ido desarrollando un modelo psicológico de «comunicación» en el que las emociones salen de la esfera privada y se sitúan en el centro de la sociabilidad bajo forma de modelo cultural (Illouz, 2007). El problema, tal como lo plantea Lypovsky (2006), es que la modernidad tardía presenta una doble cara: por una parte, se caracterizaba por la búsqueda del individualismo y, por otra, los individuos tienen necesidad de buscar vínculos comunitarios que den sentido a su vida; este escenario les genera una tensión permanente.

De acuerdo con el análisis de Bellah (1989), en las sociedades modernas los individuos no suelen integrarse en comunidades —grupos sociales en donde el vínculo entre los miembros remite a una historia compartida o la pertenencia a un propósito común de vida o a un grupo para cambiar la sociedad— si no tienden a formar lo que él llama «enclaves de estilo de vida» (por ser vegano, por ser animalista, por ser naturista...), vinculados a la creación de nuevas identidades. Este proceso se ve incrementado por los

11 Las emociones sentidas por el sujeto nunca deben ser consideradas como simples respuestas mecánicas o fisiológicas a las variaciones producidas en el entorno. Tal y como han puesto de relieve diversas teorías, la experiencia emocional de un sujeto dependerá de muchos factores: de cómo valore consciente y/o inconscientemente los hechos; de a qué/quién atribuya la causa/responsabilidad de esos hechos; de sus expectativas ante la situación; de la identidad social activa en cada momento, o de la identificación del sujeto con otras personas, grupos o colectivos (Bericat, 2012).

procesos de digitalización a través de la creación de foros y de chats, donde nos relacionamos entre iguales compartiendo nuestras experiencias comunes. Se trata de asociaciones que tienen que ver con el ámbito de la vida privada, no tienen conexión alguna con el mundo del trabajo, con los debates de la desigualdad social, se reúnen personas que se asemejan social, cultural y económicamente. Aunque suene contradictorio, podemos hablar en este contexto de «asociaciones individualistas», pues lo que el individuo busca en tales grupos es reunirse con otras personas que se asemejen en alguna de las facetas mencionadas. Lo que argumenta es que es posible potenciar estos lenguajes de compromiso desde una óptica individualista. Si se asume dicho planteamiento, nos lleva a un nuevo comunitarismo en el que las asociaciones no se hacen desde objetivos comunes, sino desde una asociación entre iguales que defienden intereses comunes. Con frecuencia, dicho planteamiento se encuadra dentro de una reflexión sobre los «cuidados mutuos» como forma de autoapoyo para hacer frente a los problemas planteados. Pero esto no se idea desde la óptica del bien común, sino desde el individualismo: lo único que se busca es gestionar mis futuros escenarios de inseguridad vinculados a la crisis climática. Se pueden legitimar los derechos individuales, entre los que se incluye el derecho al cuidado.

En este nuevo escenario, aparecen nuevas formas de organizar y entender una parte de los nuevos movimientos ambientalistas. Las nuevas maneras de consumir información ambiental y de movilización, especialmente a través de movimientos como el Fridays for Future, Extinction Rebellion o Greta Thunberg (Amondarin et al., 2022), abren nuevas líneas de actuación que no se habían visto hasta ahora: personas adolescentes realizando huelgas climáticas, o protestas en la calle.<sup>12</sup> La forma como se aborda la crisis climática cambia, como sostiene el economista ecológico Joan Martínez Alier; para que haya un movimiento,

no hace falta una organización. Es erróneo buscar la presencia del movimiento global de justicia ambiental en los cambiantes nombres de las organizaciones más que en las acciones locales, con sus formas diversas, y en sus expresiones culturales (Alier, 2020).

La edad tiene un papel importante, ya que son jóvenes entre los dieciséis i veinticinco años, que se han socializado de forma diferente a las generaciones anteriores. Desde la escuela o el instituto, han tenido información sobre las cuestiones ambientales a través de las Agendas Locales 21, programas de educación ambiental, etcétera; nunca han tenido tanta información, pero pocas veces se les dijo que tenían que actuar colectivamente. La gran mayoría de los programas de educación ambiental no plantean cómo actuar colectivamente o cómo cambiar políticamente el modelo de desarrollo (antiproductivismo, decrecimiento...), se centran en cómo actuar personalmente para cambiar el planeta.<sup>13</sup> El problema eres «tú» que no haces lo suficiente (reciclando,<sup>14</sup> cogiendo el transporte público...), no se busca cambiar el escenario social. Para ello se emplea un lenguaje abstracto: capitalismo (no pocos tipos de capitalismo hay), desarrollo sostenible (no pocas definiciones), pobreza o «consumo responsable».<sup>15</sup> Es interesante este concepto por estar tan popularmente extendido actualmente en las políticas ambientales,

12 Solo a lo largo del año 2019, organizaron dos huelgas globales por el clima (15 de marzo y 24 de mayo), y la Semana Global por el Clima (20-27 de septiembre), con las que se consiguieron unas movilizaciones muy importantes.

13 Quizás una primera pista para la solución de esta paradoja nos la proporcione el considerable aumento de jóvenes que consideran que «la inventiva humana (ciencia y tecnología) asegurará que no convirtamos la Tierra en inhabitable». Mientras en el *Informe del 2005* de la Fundación Santa María solamente un 38 % de los jóvenes concedía credibilidad a la solución tecnológica de los problemas medioambientales, en el último informe esta opción parece haber convencido ya a más de la mitad de los jóvenes, el 52 % (2012) (González y Sánchez, 2012: 93).

14 Ernest García explica que la austeridad vinculada a una reducción del consumo frente al concepto de reciclaje «se considera políticamente impracticable, pues se supone que ni las empresas ni las poblaciones la aceptarían como una forma de desarrollo. Así pues, las líneas que aparecen como más viables son las que se centran en un uso más eficiente de los recursos» (García, 2004: 203).

15 Con respecto a la relevancia del consumo y sus impactos, véase el Informe del Worldwatch Institute (2004). Por primera vez en el capítulo 1 se plantea el concepto de «consumo responsable».

si bien la teoría del consumo asegura que este es uno de los elementos de la vida cotidiana que con más fuerza crea identidades en las sociedades consumistas, en contraposición a la religión, la profesión o la clase social; estas identidades *consumistas* poco tienen que ver con una identidad colectiva alimentada por la actividad común (consumo), sino con identidades *micro*, construidas por el juego de las diferencias tal como lo describe Jean Baudrillard: «el objeto de consumo distingue [...] si bien no aísla, diferencia, asigna colectivamente a los consumidores a un código, sin suscitar por ello (al contrario) solidaridad colectiva» (Baudrillard, 2009: 90-91).

¿Por qué a pesar de toda la información de que dispone, la ciudadanía no se involucra de manera más activa en una cuestión como la del cambio climático? Aun cuando el esfuerzo de información por parte de las instituciones ha sido importante, ha resultado ineficaz a la hora de transmitirlo (Sloman y Fernbach, 2017: 184 y ss.), la pregunta que surge es: ¿por qué aun teniendo tanta información los sujetos no se involucran o son más proactivos con respecto a la crisis climática? Se apuntan dos razones (Callejo, 2022: 289-290): la primera, porque no hay demanda de acción social para moverse frente a la crisis climática, no hay demanda porque no existe una concepción del cambio climático como generador de daños de desigualdad e injusticia; la segunda, la falta de un sujeto como motor de ese cambio (Jasanoff, 2010), que se explica como consecuencia de hacer hincapié en soluciones tecnológicas que expulsan la acción humana de la solución. Esa misma tecnología, y los atributos sociales que le damos, nos evitan cuestionarnos nuestros propios comportamientos.

La preocupación por el cambio climático en las sociedades desarrolladas resulta una preocupación incoherente (García, 2008) y secundaria, situada por detrás de otras en la vida cotidiana (Lorenzoni y Pidgeon, 2006). Este lugar secundario puede explicar en parte la diversidad de las distribuciones de respuestas a preguntas que abordan la preocupación sobre el cambio climático, dependiendo en buena medida de cómo se pregunte: si la pregunta es directa o el marco de referencia son los «problemas globales» o «en el mundo», se obtienen

valores altos; pero cuando el problema del cambio climático se relaciona con otros temas de la agenda pública, o se interpela en general por los problemas que más preocupan (paro, vivienda, crisis energética...), las referencias al cambio climático languidecen (Ramos y Callejo, 2021: 3).

Esta ambivalencia entre la importancia que le dan los estudios cuantitativos y las prácticas cotidianas de los sujetos, hace que las representaciones sociales del medio ambiente estén sujetas a una complejidad importante. Al final, las disonancias cognoscitivas entre lo que afirmamos y la manera en que nos comportamos forman parte de una de las características de la modernidad tardía, lo que genera importantes problemas a la hora de abordar la crisis climática.

---

## CONCLUSIONES

La toma de conciencia de la crisis ecológica está generando nuevas formas de comunicarla y redefinirla por parte de los sujetos. El papel relevante que se le está dando a la representación social de la «tecnología verde» hace de esta algo más que un problema meramente tecnológico.

Por una parte, nos reconstruye lo político. La inseguridad que genera la crisis climática crea un escenario de incertidumbre en el que la emergencia para abordarla vacía de contenido cualquier propuesta política que no haga de la tecnología el centro de su proyecto. El decrecimiento, crecimiento cero, el discurso antisistema..., quedan marginados, entre otras causas, porque no tienen la capacidad de responder a la emergencia climática (son procesos lentos y complejos, aunque se les pueda entender). Atribuimos socialmente a la tecnología (en el contexto de la producción científica) un discurso más elaborado y estructurado que nos permite reducir nuestra contingencia (real o ficticia), mientras que lo político está sujeto a conflictos y consensos que requieren procesos más lentos. Esta forma de entender la representación social de la «tecnología» acaba redefiniendo la relación entre política y ciencia, lo que nos lleva a una cientificación de la política.

Por otra parte, la tecnología tiene un papel emocional importante a la vez que nos produce una ambivalencia. Evita confrontarnos con nosotros mismos, nos permite evitar cuestionarnos nuestros propios hábitos. La paradoja es que la crisis climática no se constituye como un eje central de la preocupación ciudadana (el paro, la vivienda..., adquieren más relevancia); esta ausencia se explica como consecuencia de la insistencia en las soluciones tecnológicas que expulsa la acción humana de la solución, especialmente entre las personas no legas.

Una de las herramientas que más relevancia ha adquirido a la hora de comunicar y representar socialmente la crisis climática son las redes sociales. Adquirir la conciencia ambiental, a partir de mi experiencia personal vivida en la red (móvil, pantalla de ordenador...) condiciona la forma de interpretarla. El «desanclaje» o espacio vacío, derivado de la ruptura espaciotemporal de los mensajes, genera una desconexión entre la actividad social y global y su vínculo con las singularidades de los sucesos de los espacios locales. La consecuencia

de este proceso es que las diversas escalas de análisis espaciales de la realidad (global, regional, nacional, local) se diluyen.

Por último, en un contexto en el que el desarrollo del individualismo constituye una de las características de las sociedades contemporáneas, en que los lazos comunitarios se han roto o son débiles, la respuesta que van a dar los individuos a la crisis climática, va a ser la construcción de un nuevo comunitarismo. En este escenario la construcción de los vínculos sociales se va a llevar a cabo a partir de una relación entre iguales, es decir, a partir de las interrelaciones con otros grupos sociales que tienen las mismas características, económicas, sociales y culturales. Las posibilidades que generan las redes sociales a través de la creación de chats, foros de encuentro, páginas webs..., permiten a los sujetos interrelacionarse y comunicarse a partir de la experiencia individual (mi yo) que tienen sobre la crisis climática. No lo hacen con el objetivo de transformar la realidad, sino desde la experiencia individual compartida: por ser vegano, animalista, senderista...

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier, J. M. (2020). Una experiencia de cartografía colaborativa. El atlas de justicia ambiental. *Nueva Sociedad*, 286. Recuperado el 13 de febrero 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, mayo-agosto, 171-194. Recuperado el 17 de enero de 2023 de <http://doi.org/10.1016/j.acso.2017.08.006>
- Amondarain, A., Barranquero, A., y 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. Recuperado el 15 de enero 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 y 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. Recuperado el 9 de junio 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. Recuperado el 23 de enero 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., y Goldberg, C. A. (2005). Pragmatism, Bourdieu, and Collective Emotions in Contentious Politics. *Theory and Society*, 34, 469-518.
- Funtowicz, O. S., y 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). Recuperado el 27 de diciembre de 2023 de <https://doi.org/10.1016/j.acso.2015.04.006>
- García, E. (2021). *Ecología e igualdad*. Valencia: 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). *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- IPCC (2021). *Sexto Informe sobre el Cambio Climático*. Naciones Unidas.
- Jasanoff, S. (2010). A new climate for society. *Theory, Culture & Society*, 27 (2-3). Recuperado el 23 de enero 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., y 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.
- Isbet, R. (1975). *Introducción a la sociología. El vínculo social*. Barcelona: Vicens Universidad.
- Norgaard, K. (2011). *Living in Denial. Climate Change, Emotions, and Everyday Life*. Cambridge: MIT Press.
- O'Neill, S. J., Boykoff, M., Niemeyer, S., y Day, S. A. (2013). On the use of imagery for climate change engagement. *Global Environmental Change*, 23(2), 413-421. Recuperado el 20 de enero 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., y Callejo, J. (2022). La preocupación social por el cambio climático en España: una aproximación cualitativa. *Política y Sociedad*, 59(3), 741-761. Recuperado el 28 de diciembre 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., y Ureña, D. (2011). Diez razones para el uso de Twitter como herramienta para la comunicación política y electoral. *Comunicación y Pluralismo*, 10, 89-116. Recuperado el 20 de enero de 2023 de <https://doi.org/10.36576/summa.30573>

- San Cornelio, G., Ardèvol, E., y Martorell, S. (2020). El estilo de vida como narrativa: análisis de las conexiones entre activismo y consumo en influencers medioambientales en Instagram [Conference]. *XII Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Madrid, España.
- Searle, J. (1997). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Sloman, S. y Fernbach, P. (2017). *Knowledge Illusion*. Nueva 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. Recuperado el 22 de junio de 2022 de <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero100/politica-y-nuevas-redes/>
- Worldwatch Institute (2004). *State of the World, The consumer society*. Nueva York: W. Norton & Company

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *José Enrique Antolín Iria*

Doctor en Sociología por la Universidad del País Vasco (1995). Profesor titular del Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Facultad Ciencias Sociales y de la Comunicación (UPV/EHU). Las líneas de investigación más relevantes son: segregación residencial, movimientos ambientalistas y ecologistas y urbanismo. Miembro del equipo de investigación consolidado, *Civersity*, financiado por 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

Mi intención es ofrecer una mirada crítica y siempre parcial de la obra *Camins d'incertesa i frustració. Les classes mitjanes valencianes (2004-2018)*.

El texto del profesor Castelló reflexiona sobre la estructura de clases en el País Valenciano y pone el foco en los aspectos socioeconómicos de la sociedad valenciana. Así lo ha llevado a cabo, y con ello su producción ha ganado una obra sociológica en mayúsculas, un baño de realidad necesario para contrastar lo que está sucediendo más allá de los discursos políticos e ideológicos que sobre la sociedad valenciana circulan.

La edición, a cargo de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València, es el octavo título de la colección «Descobrim», dirigida por A. Ariño, que divulga la labor de científicos sociales sobre el ámbito valenciano. Una colección que podría ser una pieza clave para entender la evolución de las diferentes parcelas de la sociedad y de la economía valenciana que demandan una actualización constante.

Quizás sea esta el primero de una serie de análisis que, siguiendo la estela del sociólogo americano R. K. Merton, el profesor Castelló lleve a cabo para reconectar el análisis macroscópico de la sociedad valenciana con las diferentes partes (política, lengua, demografía) que integran la sociedad y que él mismo ha investigado durante su ya dilatada carrera. Una teoría de alcance medio que sea capaz de romper la distancia que crean las grandes teorías macrosociológicas de las recopilaciones empíricas ateóricas, y otros excesos estadísticos que carecen de herramientas para el análisis y que dan pie al aburrimiento y la desorientación. Tenemos a nuestro alcance un enfoque mertoniano que conjuga una mirada amplia con una operativización de conceptos cuidadosa y una profusión de datos que sitúan al lector en cada uno de los indicadores. Con esta obra vuelve a conectar con el análisis de las clases sociales en el País Valenciano y su evolución que durante las últimas décadas había quedado huérfano.

La obra da comienzo con una conceptualización de las clases sociales y de las clases medias, y evo-

luciona desde un análisis de los sociólogos clásicos (Durkheim, Marx, Weber, Simmel, Bourdieu, Wright) que enunciaron teorías de clase generalistas hasta un enfoque de clases medias en el ámbito del País Valenciano. Para acercarse al País Valenciano se hace eco de los trabajos de Josep V. Marqués y de Damià Mollà que pusieron de manifiesto en los años setenta del siglo pasado que el País Valenciano ya vivía en una sociedad capitalista con un esquema de clases. Además, como hacían ellos, también Castelló establece una relación entre la clase social y la identidad valenciana como dos variables clave para entender a la sociedad valenciana. Indisolubles, vinculadas y en constante diálogo.

Por lo que a los datos se refiere, la obra muestra un trabajo rico en gráficos, tablas e indicadores que son una especie de acta sociológica de los enunciados que el autor va elaborando. Evolución, comparación, encuestas, datos, gráficos, fuentes estadísticas y datos secundarios diversos que nos sitúan en el período que estudia la obra, entre 2004-2018, y que se muestra a modo de una cata como las utilizadas en arqueología para ver qué está pasando en esta categoría sociológica que son las clases medias de nuestro país. El corte de las series de datos en el año 2018 dificulta una visión de las posibles modificaciones que puede haber introducido el cambio de gobierno que se produjo en 2015, así como las generadas por la pandemia de la COVID. Quizás habría que abrir el foco temporal y repetir los análisis con un abanico temporal que alcance hasta la actualidad para poder medir la acción transformadora de los gobiernos del Botánico que desde 2015 y hasta 2023 han ocupado las principales instituciones valencianas. Queda pendiente una actualización de los trabajos, pero abre la puerta a nuevos estudios y análisis. Hay similitudes y conexiones con la obra de Thomas Piketty (*El capital en el siglo XXI*) en lo que se refiere al apoyo estadístico de las diferentes aportaciones teóricas.

Llegados a las conclusiones de su mirada, siempre compleja, ofrece respuestas claras y comprensibles. Existe una lucha de clases que la van ganando

las clases altas, mientras que las clases bajas y las clases medias van distanciándose de las primeras, quedando atrás, aunque a velocidades diferentes. En este sentido, la obra complementa y amplifica la visión que A. Ariño y J. Romero nos ofrecieron en *La secesión de los ricos* (PUV, 2016), en la que nos advertían que las clases altas habían pisado el acelerador de la desigualdad social con todo lo que ello conlleva. El análisis de Castelló destierra de manera intencional el análisis de la *underclass*, o de las clases bajas, a pesar de que señala que está ganando peso y que no ha dejado de crecer durante el período estudiado, y al mismo tiempo empeora sus condiciones de vida.

La afinidad electiva weberiana con el objeto de estudio de Castelló no es casual. Él ha detectado que las clases bajas y medias se debilitan con las políticas neoliberales, y ha visto cómo se erosionaba la clase mediana que era la barrera de la desigualdad y, al fin y a la postre, la beneficiaria directa de la redistribución de la renta y, a su vez, era capaz de cohesionar la sociedad.

La cuestión valenciana se aborda en la medida en que estudia los efectos de la infrafinanciación de la Comunidad Valenciana y el impacto de esta en el debilitamiento de las capas medias valencianas.

En las conclusiones deja patente que las clases medias se asemejan cada vez más a las clases más bajas y que los tres niveles de análisis que presenta caminan en el mismo sentido. El trabajo de Castelló certifica hacia donde se dirige el cambio social y el debilitamiento de las clases medias valencianas. Una voz de alerta y un llamamiento a la acción colectiva.

Rafael Castelló respeta y escucha a sus «maestros de pensamiento» y su trabajo es fusteriano en origen, puesto que el objeto de su mirada es el pueblo valenciano, pero con este libro mejora, amplifica y operativiza muchos de los conceptos que tales autores dejaron sobre la mesa a finales del siglo pasado.

Se trata de una obra sociológica en mayúsculas, que certifica el retorno del profesor Castelló a tomar el pulso de la sociedad valenciana con una mirada global. Cele-

bramos este libro y le animamos a continuar situando a la sociedad valenciana ante el espejo. Así nos ayuda a mejorar y nos permitirá tomar mejores decisiones.





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

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

*M. del Carmen Agulló Díaz*

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

m.carmen.agullo@uv.es

Modernizar Valencia: este sería el objetivo de Vicente Blasco Ibáñez para su ciudad. Modernidad significa pensamiento racional, secularización, avances científicos y tecnológicos. Y Valencia, la «nueva Atenas del Mediterráneo», permanecía, a principios del siglo xx, adormecida, atrasada social e ideológicamente, lastrada por el conservadurismo y el clericalismo que predominaban en sus clases dirigentes. Había que europeizarla, facilitar su acceso al progreso del nuevo siglo, y, en este paralelismo que establece con la antigua Atenas, recupera y revive el concepto de ciudad-Estado.

En esta preocupación por su ciudad, concebida como un ente administrativo poderoso e influyente es en el que cabe enmarcar la creación del blasquismo, un movimiento político populista y, en esencia, municipalista. Porque Blasco Ibáñez, consciente de la imposibilidad de alcanzar en aquellas circunstancias históricas un cambio de régimen estatal, reconduce su campo de actuación y lo dirige hacia el municipal, de modo que su estrategia y actuación política se centren en la circunscripción electoral de la provincia

de Valencia, y, en concreto en su capital. Pensando en ella diseña su proyecto político-social de modernización de la urbe entendido este como el impulso que propicia el cambio en su vida material —transformación urbanística—; la participación política y la mejora de las condiciones de vida de las clases populares, y, en especial y, de manera prioritaria, la modernización del pensamiento, que conlleva una profunda transformación que hay que llevar a cabo a través de la educación y la cultura.

Pero la educación está sometida al influjo de la Iglesia católica, del clericalismo, de «la araña negra». Para enfrentarse a esta situación, Blasco Ibáñez redacta un programa de actuación basado en tres ideales: progreso, laicismo y ciencia; y en tres propuestas prácticas para alcanzarlo: escuelas laicas, Universidad Popular y Biblioteca Popular de la Casa del Pueblo. Todavía añadiría una cuarta propuesta: la difusión entre las clases populares de los valores culturales de la modernización mediante el fomento de la lectura, sobre todo en los libros publicados en sus editoriales.

Se trata de un programa que se caracteriza por el anticlericalismo, y tras él hay un personaje, Blasco Ibáñez, que es «una lección de libertad», según Joan Fuster. Político, periodista, escritor, editor, divulgador cultural, viajero, colonizador, educador... Incómodo, silenciado y venerado, un verdadero gran hombre valenciano «en exceso complejo», en palabras del profesor Lázaro Lorente, autor de este libro en el que el protagonista no es tanto la persona como su inmensa obra, de la que ha seleccionado su papel como propulsor de la educación popular, que describe y analiza con profundidad a lo largo de las más de seiscientas páginas que nos ocupan.

Educación de las clases populares, pero claramente subordinada a los intereses del partido. Si en el programa blasquista el ideal es modernizar el pensamiento, la realidad marca un proyecto educativo en función de sus necesidades políticas, que condicionan prioridades, objetivos, metodologías y actividades. La educación es utilizada para hacer propaganda y difusión de sus consignas. Por esta razón, como explica con detalle el autor del libro, los sucesivos ayuntamientos republicanos de la capital no llevan a cabo los proyectos de mejora de la escuela pública, a pesar de los déficits endémicos y graves de plazas escolares, de edificios, de condiciones de trabajo de los maestros... que reiteradamente denuncian e, incluso, forman parte de su programa electoral.

La escuela pública no es útil políticamente y el compromiso con esta nunca será el principal foco de su actuación. Y a pesar del énfasis en los principios de laicismo, obligatoriedad y gratuidad, su concepción partidista de la educación como instrumento de lucha política favorecerá la creación y el mantenimiento, con subvenciones municipales, de escuelas laicas privadas dependientes de los casinos republicanos, que ofrecen un servicio de instrucción y educación en el pueblo y a su vez se convierten en un espacio de formación republicana y de propaganda, donde la pedagogía se subordina a la utilidad política

Una subordinación que tiene su continuidad en el marco de la educación de adultos, tanto en la moda-

lidad formal de estas escuelas laicas que sostienen los casinos, como en la no formal, a través de la creación de la Universidad Popular (1903). Una utilidad política que también se aplica a las bibliotecas, al ejercerse un control de las lecturas populares de modo que se pueda influir en los lectores y así alcanzar la asunción de los valores e ideales deseados.

Pero, a pesar de que el proyecto de Blasco Ibáñez se centra en la ciudad de Valencia y las experiencias prácticas descritas se desarrollan principalmente, y a veces de modo exclusivo, en este espacio urbano, Luis Miguel Lázaro nos remite en todo momento a otras semejantes en el conjunto del Estado español y en el ámbito internacional. Tenemos ante nosotros un excelente estudio sobre la educación primaria y de adultos de la ciudad entre 1899-1936 en el marco de un contexto teórico-espacial internacional. Experiencias locales y globales, historia local pero no localista, que nos relata con detalle el modo en que el blasquismo desarrolló en la práctica los principios de modernidad, y de relación entre educación y política, a través de los seis capítulos en los que el autor estructura el libro.

En el primero y tercero, con los sugerentes y evocadores títulos de «Los emisarios de Belcebú» y «Una escuela laica vale por todos los casinos», el autor nos presenta con el detalle, la precisión y abundante documentación a que nos tiene acostumbrados en sus obras, dos de las propuestas prácticas mencionadas: las escuelas laicas y los casinos.

La escuela laica está descrita como alternativa social y pedagógica, por lo que su currículum tiene como objetivo alcanzar el desarrollo integral del alumno, siguiendo las propuestas de la ciencia moderna, a través de una metodología activa y la creación de instituciones complementarias como por ejemplo bibliotecas, museos escolares, cantinas y colonias.

Cabe destacar la excelente y cuidadosa descripción que ofrece el autor de las escuelas laicas de la capital y los pueblos de la provincia, en la que amplía, completa y analiza las descripciones de obras anteriores. Nos adentra en las escuelas y nos permite conocer sus

instalaciones, los programas en ellas desarrollados y, sobre todo, nos muestra una relación detallada de los maestros y las maestras que en ellas ejercieron, con nombres y apellidos. Una lista que nos ayuda a reconstruir con nombres y apellidos los maestros valencianos renovadores, tan desconocida e incompleta aún hoy en día.

Unas escuelas laicas estrechamente unidas a los casinos republicanos, que se convierten en la estructura clave para el desarrollo y la vertebración de la sociabilidad a través de la que el republicanismo valenciano canaliza su actuación con un triple objetivo que es político, recreativo y educativo: escenarios de reuniones y actas de propaganda políticos; espacios de ocio y sociabilidad donde se va construyendo un imaginario social de signo radical-progresista mediante juegos, veladas y bailes; lugares educativos gracias a la constitución de escuelas laicas, el fomento de la lectura y la organización de conferencias, lecturas de prensa y debates.

En el segundo capítulo, «El sigilo de los Venerables Hermanos. Masonería, librepensamiento, republicanismo y educación», hace una referencia explícita a uno de los temas más recurrentes cuando se trata el blasquismo: su relación con la masonería. Blasco Ibáñez era una masón reconocido. El peso real de la masonería en las escuelas laicas y en la educación que se impartía es, según Lázaro Lorente, importante pero limitado, muy lejos de ser la herramienta preparada para descristianizar a la sociedad occidental que le atribuye el catolicismo en su teoría de una conspiración universal. La masonería da su apoyo a esta escuela, sus miembros se implican en ella, mayoritariamente los maestros o directores de los centros educativos, pero sus problemas económicos limitan su actuación.

Analizadas las propuestas que tienen como objetivo la enseñanza primaria, el cuarto capítulo, «La educación de los adultos en el proyecto de educación popular del republicanismo valenciano» es el primero de los tres dedicados a la parte más original de las propuestas blasquistas: aquellas que tienen como objetivo la educación popular de los adultos, sustitutiva aunque no complementaria de la primaria. En ella se acentúa

la vertiente moralizadora y de control social. Se trata de construir «La Taberna de Baco», y el deseo de popularizar la educación y la cultura entre los adultos se canaliza a través de la Universidad Popular de Valencia, inserta en un discurso reformista y regeneracionista, marcado por unas relaciones interclasistas entre intelectuales y obreros con la voluntad de evitar los conflictos sociales. En palabras de Adolfo Posada «son el medio más eficaz de rectificar o cuando menos de atenuar la lucha de clases que hoy parece imperar en el terreno económico».

Al fin y al cabo lo que se intenta es moralizar en las ideas republicanas a través de la instrucción. Pero, una vez más la instrucción se pone al servicio del partido. En este caso un objetivo todavía más visible por la existencia de la Extensión Universitaria, de la que Blasco Ibáñez explica el fracaso por las conferencias que se imparten en las aulas universitarias. Su alternativa de socialización-democratización del saber universitario, de divulgación del conocimiento entre las clases populares se llevará a cabo en un espacio próximo, porque «ya que el pueblo no va a buscar la Universidad, la Universidad debe bajar de su pedestal, saliendo al encuentro del pueblo». La solución radica en que la Universidad Popular, con la que se quiere facilitar esta confluencia, tiene que tener su sede en el Centro de Fusión Republicana, es decir, en los locales del partido, una decisión que conllevará su conversión en un medio de propaganda partidista y de difusión de sus presupuestos reformistas.

Los dos últimos capítulos presentan sendas experiencias muy interesantes —y que quizás no han perdido actualidad en el ámbito de la educación de adultos—, vinculadas al fomento de la lectura entre las clases populares.

En el capítulo «El pan del alma: Vicente Blasco Ibáñez y la lectura popular», el novelista se muestra verdaderamente interesado por incrementar la lectura entre los obreros, que se concreta en una primera iniciativa, la Biblioteca del Pueblo formada por su propia biblioteca privada, y la posterior creación de la Biblioteca Popular de la Casa del Pueblo de

Valencia. Se trata de una institución pionera que sigue el modelo de las bibliotecas populares de Europa y los Estados Unidos, y quiere que se nutra de volúmenes de procedencia diversa —el ministerio, sociedades obreras anarquistas, el Ayuntamiento— y de contenido variado: anticlerical, divulgación científica y técnico-profesional, instructivo, consulta —sobre todo del ámbito jurídico—, literatura española y francesa, esperanto y educación general. Una magnífica propuesta que, claro está, no evita el sesgo ideológico porque se ejerce un control sobre las lecturas populares, de modo que, a pesar de la diversidad de los géneros y los autores que propicia una formación autodidacta, se favorece la presencia de obras destinadas a inculcar en los lectores los valores y los ideales del republicanismo y el anticlericalismo.

En el último capítulo, «*La vraie bombe c'est le livre. La prensa y el libro como poderosos medios de educación popular*», es donde el autor llama nuestra atención sobre un ámbito en el que el partidismo no se prioriza por encima de la educación popular: el de las editoriales. Mientras el diario *El Pueblo* es calificado como el «evangelio político de la democracia valenciana» y tiene como objetivo la difusión de la doctrina y las orientaciones de partido, la tarea educadora se hará mediante la creación de editoriales que popularizan autores, obras y temáticas sin que la orientación editorial tenga que prestar una excesiva atención a la militancia republicana explícita de los autores.

Se publican en ediciones dignas y económicas, las obras y los autores que leen en el último cuarto de siglo XIX las élites progresistas del país y las europeas. Se pretende democratizar a las clases popular y facilitarles el acceso a las obras más significativas del pensamiento europeo contemporáneo en literatura, filosofía y teoría política; socializarlas en una cultura moderna y democrática constituida por las obras clave del pensamiento radical científico, político y filosófico, un pensamiento progresista, independiente de todo dogma y que sea emancipador.

En estos dos capítulos destacamos unas aportaciones del autor que tienen una relevancia especial para las

personas interesadas en el mundo de la literatura, el libro y las editoriales: la minuciosa descripción y análisis de las editoriales que existían en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, los hábitos lectores y sus pautas, y la nómina de los autores más demandados, entre los que destacan, como sería de esperar, Galdós y Blasco Ibáñez. Una mención aparte considero que merecen los detallados y precisos cuadros a través de los que Luis Miguel Lázaro nos ofrece la relación de obras dispensadas entre 1907 y 1914 en la Biblioteca Popular, desglosadas por porcentajes, años, agrupaciones temáticas y materias, u otro en el que describe la cantidad de ejemplares editados y vendidos por Sempere-Prometeo de cada una de las obras de Blasco hasta 1926.

Cabe remarcar la mirada de género que atraviesa el libro, porque el autor ha puesto una atención especial en este aspecto. Se recogen varias asociaciones femeninas que surgen en el primero tercio del siglo XX, con el énfasis puesto en el caso de las republicanas, con una especial mención de Belén Sárraga y las hermanas Amàlia y Ana Carvia; se recuerdan las maestras racionalistas, las olvidadas entre las olvidadas de la historia oficial de la educación; se alude a la apuesta del blasquismo por la escuela mixta y por la asistencia de las mujeres a la Universidad Popular y, en concreto, se describe el fomento de la lectura entre las mujeres gracias a la Biblioteca Popular, de la que serán unas grandes usuarias, un hecho que contribuye a la disminución de la brecha de alfabetización con los hombres, mientras las acerca a una cultura de la modernidad, científica y anticlerical, que favorece el pensamiento propio.

Y más allá de la descripción de los proyectos inconclusos, de propuestas interesantes que tuvieron más o menos éxito, en estas páginas surgen temas de debate social de aquel momento que mantienen, en el siglo XXI, toda su actualidad: ¿laicismo, neutralidad o anticlericalismo en la escuela? ¿Es la libertad de enseñanza compatible con la reivindicación de la intervención del Estado y el fomento de la escuela pública y obligatoria? ¿Apostamos por la introducción del valenciano en la escuela o mantenemos el

predominio de la lengua española? ¿Es necesario aculturizar las élites obreras en la cultura burguesa, o propiciar la creación de una cultura obrera capaz de contribuir a la emancipación de los trabajadores? ¿Reformismo o revolución? Lázaro Lorente no se decanta por ninguna de las opciones pero expone, con documentación abundante y variada, argumentos a favor y en contra, y detalla quiénes son sus defensores y quienes sus detractores, de modo que nos permite analizarlos en su contexto y comprender, aunque no siempre lo podamos compartir, muchas de las decisiones tomadas.

En resumidas cuentas, el balance de las propuestas de educación popular y de adultos del blasquismo es, como la figura del propio Blasco Ibáñez agridulce. Son ideas originales, sin duda, interesantes, efectivas, que tuvieron un impacto real sobre el conjunto de la población, reflejadas en los menores índices de analfabetismo de hombres y mujeres entre el vecindario de la capital; en una difusión que se hizo y, en buena medida, una asunción por parte de amplios sectores de la población valenciana de un discurso democrático,

republicano, moderno y anticlerical; de la existencia de unas editoriales que, en la actualidad, aún deslumbran con su catálogo de autores y su capacidad de ventas; por unas experiencias de educación primaria en que presupuestos como la higiene eran la base para la acción. Pero también podemos ver que en el libro, este ideal educativo se enmarca en un discurso reformista, interclasista, no revolucionario; cómo se intentan mejorar las condiciones de vida de las clases populares, de facilitar su el progreso, pero no de crear una conciencia revolucionaria que ponga en cuestión radicalmente el orden —o desorden— social. Un discurso educativo que, a pesar de su anticlericalismo contundente, hay que situarlo en el seno del regeneracionismo.

Debemos agradecer al autor que todo su discurso esté excelentemente documentado con fuentes primarias y secundarias, como es costumbre en él. De este modo lo convierte en un texto de lectura y consulta obligadas para conocer la realidad de la Valencia de finales del XIX y principios del XX, des de una perspectiva histórica, social, cultural y, evidentemente, educativa.









institució  
alfons el magnànim  
centre valencià  
d'estudis i d'investigació

**D** | Diputació  
**V** | de València

ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €