

**Sol Bidon-Chanal**

Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso”, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

**Perspectivas filosóficas sobre el pop-rock**

DOI: 10.36446/be.2019.47.91

**Resumen**

El tratamiento de la música de masas resulta particularmente periférico dentro del *corpus* de la estética filosófica. No obstante, la omnipresencia de esta música en la experiencia cotidiana torna su estudio una tarea cada vez más necesaria. Desde esta premisa, el presente trabajo se concentra en una de sus expresiones más relevantes: el pop-rock. Parte, para ello, de las consideraciones de Theodor W. Adorno sobre la música de la “industria cultural” y procede a revisar de las principales contribuciones de la tradición anglosajona, deteniéndose especialmente en las “ontologías del rock”. Sumando aportes de la musicología, desarrolla finalmente una línea de análisis acerca de la especificidad estético-estilística del género, apoyándonos en la relevancia del rol poético de la tecnología.

**Palabras clave**

Música popular – Industria cultural– Ontologías del rock – Tecnología – Cultura de masas

**Philosophical Perspectives on Pop-Rock****Abstract**

The approach to mass music is particularly peripheral in the field of Aesthetics. However, the omnipresence of this music in everyday experience makes its study increasingly necessary. On that basis, this paper will focus on one of its most relevant expressions: pop-rock music. To that end, it starts by analysing Theodor W. Adorno’s thoughts on “culture industry” music and continues by reviewing the main contributions of the Anglo-Saxon tradition, giving special attention to the “ontologies of rock”. After adding some relevant musicological analysis, it develops a line of thought concerning the aesthetic-stylistic specificity of this genre, which finds its basis on the creative role of technology.

**Keywords**

Popular music – Cultural Industry – Ontologies of Rock – Technology – Mass culture

Recibido: 15/11/2018. Aprobado: 21/02/2019.

El análisis filosófico de un género perteneciente a la llamada “música de masas” como es el pop-rock nos enfrenta, desde el primer momento, con una serie de dificultades. Para comenzar, la música es de por sí un campo poco explorado por la filosofía moderna y contemporánea del arte en comparación con el extenso *corpus* que ésta ha dedicado a otras disciplinas artísticas tradicionales, principalmente a la literatura y a las artes plásticas: los desarrollos sistemáticos acerca de la música son, en este sentido, casos más aislados. Además, si la reflexión filosófica sobre el arte corre siempre el riesgo de caer en teorías puramente especulativas, la falta de conocimiento técnico, que suele ser más extendida en lo que respecta al ámbito musical, parece disminuir la posibilidad de ver proliferar análisis que partan de una comprensión y una crítica específicamente musicales sobre el objeto; pocos son, de hecho, aquellos que se apoyan en el análisis formal riguroso de las composiciones.

Por otra parte, una extensa mayoría de la teorización sobre la música se encuentra, en todos los ámbitos, volcada a la tradición académica. En este sentido, el tratamiento de la música de masas resulta especialmente periférico dentro de un campo de la estética que, como hemos dicho, se caracteriza por ser más reducido que otros. En particular, la presencia de análisis formales, de los que las diferentes disciplinas teóricas podrían hacer uso, es mucho más reducida para los diversos géneros de la música popu-

lar; de esta suerte, la misma división de sus géneros y estilos, como sucede con el caso del pop y el rock, se ve afectada en más de una oportunidad por una especial falta de rigor —más allá de las limitaciones inherentes a la división en géneros misma y de la discusión sobre su utilidad y precisión globales. Paralelamente, cuando la reflexión se concentra, en efecto, en el análisis de la música de masas, corre el peligro, tal como sucede en el caso del estudio de la música popular en general, de utilizar criterios inadecuados para el estudio de tradiciones musicales diversas en tanto no se contemplan sus respectivas particularidades. Por último, al igual que lo que ocurre con la reflexión sobre el arte de llegada masiva en su conjunto, los análisis que sí se concentran en la música de masas no logran hacerlo por fuera de la constante remisión antitética a la música académica; esta oposición, a su vez, los tiñe de un tinte valorativo que —con amor o con desdén, para glorificarla o para denostarla— suele entorpecer la posibilidad de echar una mirada que penetre en sus particularidades. Sumado a todo esto, los escritos sobre el tema muchas veces asumen el tono laxo de quien trata con condescendencia un tópico menor y subsidiario.

Ahora bien, el lugar periférico que todavía ocupa la reflexión sobre la música de masas en el campo filosófico contrasta con la relevancia que adquiere esta música en la actualidad, así como con su omnipresencia en la experiencia cotidiana, hechos que tornan su estudio desde la filosofía una tarea cada vez más necesaria. El presente trabajo se propone ofrecer, en esta línea y en el horizonte del desarrollo de una investigación sistemática, un acercamiento desde el ángulo de la estética filosófica a la especificidad de las obras musicales del pop-rock, una de las expresiones más extendidas de la música de masas, presentando, en primer lugar, un breve panorama de las principales reflexiones

acerca del género que existen en el campo de la filosofía, para luego delinear un punto de vista propio que contemple las características particulares de esta música a partir de lo que se postulará como su aspecto definitorio: el rol de la tecnología aplicada a la producción.<sup>1</sup> Finalmente, se retomarán algunos aportes de la musicología que contribuyen a un estudio del género desde la perspectiva asumida.

#### EL DIAGNÓSTICO DE ADORNO Y LA DISCUSIÓN FILOSÓFICA SOBRE LA MÚSICA DE MASAS

Los prolegómenos del tratamiento filosófico del pop-rock se remontan a las reflexiones de Theodor W. Adorno sobre la música de masas.<sup>2</sup> En la Introducción a la *Filosofía de la nueva música*, texto escrito en 1949, Adorno presenta un diagnóstico de la música de mediados del siglo pasado, en concordancia con el cuadro

---

<sup>1</sup> En contraste con los autores que se repasarán más adelante, se elige aquí hablar de pop-rock en lugar de referirse, como ellos, simplemente al rock, dado que consideramos que la distinción entre el rock y el pop es, en rigor, bastante vaga e indefinida desde el punto de vista estilístico y, a nuestro juicio, parece responder principalmente a cuestiones ligadas a la problemática categoría de autenticidad —postulando al rock como expresión genuina y al pop como música comercial— más que a criterios estético-estilísticos.

<sup>2</sup> Pese a que el debate posterior tomó la expresión “cultura de masas”, Adorno no la utiliza, por lo que, si siguiéramos sus términos, convendría hablar de una música de la industria cultural. En su artículo “Culture Industry Reconsidered”, señala que en *Dialéctica de la Ilustración* eligió, junto con Horkheimer, usar la denominación de “industria cultural” en lugar de hablar de una cultura de masas, con el fin de plantear una postura opuesta a la idea de una cultura surgida espontáneamente de las masas: contrariamente a una forma de expresión contemporánea de arte popular que creciera desde las bases mismas, la obra de la industria cultural constituye, según Adorno, una mezcla sintética entre las esferas del arte elevado y el arte inferior impuesta a las masas “desde arriba”, en tanto clientes de la industria. Ver Adorno 1975 [1963]: 12.

general de su filosofía crítica. Según este planteo, el escenario musical se encuentra dividido en dos polos. Por un lado, existe una música comercial y *kitsch* que tiene a su disposición los mecanismos de distribución y que, en consecuencia, colma los oídos de las masas. Por otro lado, una vanguardia aislada compone una música que es escuchada sólo por círculos reducidos y que se encuentra excluida de la cultura pública. La música del pasado, por su parte, pasa a ser absorbida por la música comercial, en tanto es ejecutada y escuchada a la manera de ésta. En este marco, la única música que conserva su capacidad crítica en relación a la realidad circundante, así como su valor estético es, según Adorno, la música de vanguardia, representada por los compositores de la Segunda Escuela de Viena;<sup>3</sup> en cambio, considera que las obras de la música de masas se agotan en su condición de mercancía y carecen de valor artístico y, por lo tanto, crítico.

El dictamen de Adorno acerca de la música de su época debe comprenderse a la luz del hecho de que filosofía, arte y realidad social se encuentran íntimamente ligados en su pensamiento. En este sentido, la relación que su estética establece entre arte y verdad da al arte un lugar central en su filosofía. La dialéctica negativa adorniana busca rescatar y subrayar la marca de lo no idéntico en el sistema, concibiendo al momento de la contradicción como definitorio. Según Adorno, el objeto es siempre más que su concepto y la contradicción es justamente la marca de ese exceso; la dialéctica, en este sentido, *corrige* la identificación por la que opera la razón al conocer, en tanto reconoce lo heterogé-

---

<sup>3</sup> Por aquel entonces, la producción de estos compositores, que rompen con el lenguaje tonal, era conocida como “nueva música”. Dado que, para Adorno, la filosofía debe ocuparse de reflexionar sobre el contenido de verdad de las obras de arte, identifica la filosofía de la música con una filosofía de la nueva música.

neo en la identificación, es decir, la marca de lo falso en la identidad. El fin último de este reconocimiento es la reconciliación. Contrariamente a un pensamiento sistemático que, considera Adorno, violenta la objetividad a través de la identificación y hace de lo particular un simple ejemplar, su filosofía dialéctica se interesa por lo particular y busca expresar, a través del concepto, aquello que va más allá del concepto. Aquí es donde el arte encuentra su lugar en la filosofía de Adorno: según este esquema, la filosofía logra acercarse a sus fines a través de la incorporación del elemento estético, en tanto éste conserva de la magia el componente mimético, que refiere a la afinidad entre sujeto y objeto y, como anterior al desgarramiento entre ambos que supone el conocimiento, anticipa un estado que está más allá de esta división y aquélla entre lo particular y lo universal, es decir, el momento de la reconciliación. Mirando al arte, la filosofía logra acoger, para Adorno, el momento cualitativo e individual contra el que el principio de identidad ejerce su violencia (ver Adorno, *GS* 6).

La dialéctica atraviesa, según el planteo de Adorno, la estructura de la sociedad y tiene su reflejo en el interior de la obra de arte. En *Teoría Estética*, sostiene que los problemas que rodean a las obras reaparecen en ellas transfigurados como enigma formal, es decir, en la constelación de los problemas técnicos propios de éstas; por esto conllevan, para Adorno, un conocimiento que no es conocimiento de objeto y, por lo tanto, tienen un contenido de verdad que representa, por ser histórico, la exposición de la conciencia de una época. La tarea que se le adjudica a la estética en este marco es la de adentrarse en los problemas formales y llevar el contenido de la obra al dominio de la verdad —mediante lo que llama una “segunda reflexión” (Adorno, *GS* 7: 103-108, 197-198, 530-533). Luego de este resumen del marco general, podemos volver sobre la descripción adorniana del escenario musical

que nos ocupa y reformularla en estos términos: en tanto el contenido de verdad del arte expondría en su configuración formal una conciencia histórica y en cuanto la verdad apuntaría a la reconciliación, la música de la Segunda Escuela de Viena, problemática, disgregada y atonal, reflejaría en los problemas inmanentes de cada composición, según Adorno, las contradicciones de la realidad irreconciliada y, en el mismo movimiento, postularía para el porvenir la posibilidad de la reconciliación. La música de masas, en cambio, al agotarse supuestamente en su carácter de mercancía y cubriendo la disgregación con una fachada redonda y armoniosa, estetizaría la cultura utilitariamente y falsearía su contenido de verdad, deviniendo por esto ideológica —según el sentido marxista del término.

Sobre esta base, Adorno realiza una descripción profundamente negativa de la música de masas a lo largo de su obra<sup>4</sup>, que analiza tanto la producción como la recepción. Sin entrar en un repaso pormenorizado, haremos una breve revisión de sus puntos principales. Respecto de la recepción, Adorno señala la fetichización y la regresión en la escucha como las dos características fundamentales de la relación que la sociedad de masas establece con la música. La primera de éstas está estrechamente ligada al carácter de mercancía en el que, como vimos, considera que termina por perderse la música comercial y, en definitiva, toda música que no sea de vanguardia. Adorno ve en la industria una fuerza que, al avanzar sobre la música, lleva al reemplazo del valor de uso por el de cambio, lo cual se traduce en que la apreciación de las obras

---

<sup>4</sup> Ver especialmente: “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” [1938], en Adorno, *GS 14*; “Über Jazz” [1936] en Adorno, *GS 17*; Adorno 1941 y *Einleitung in die Musiksoziologie* [1973] en Adorno, *GS 14*.

se vea determinada por el éxito y la efectividad —cuestión que, según su análisis, no depende ni de los méritos compositivos, ni del juicio de los expertos, sino del que emiten unos tantos editores y empresarios. El criterio para el éxito se organiza para Adorno en torno de tres fetiches: uno, por la melodía; otro, por la voz y el último, por el timbre. Esta veneración por tres momentos aislados apunta hacia un punto fundamental para la visión del estado de cosas que presenta Adorno, que es la disgregación de la totalidad musical. La apreciación de los momentos aislados rompe con una experiencia del todo, lo cual se traduce, para Adorno, en la pérdida del sentido. Esta caída de la totalidad nos lleva a la segunda característica, la regresión de la escucha, que refiere al retroceso a un estadio infantil en el que el oyente recibe la música como una fuente de estímulos en lugar de comprenderla como un entramado de sentido. La incapacidad de mantener la concentración, el atomismo, el interés por el color y el artificio aislado<sup>5</sup> y el gusto por la repetición son las notas que Adorno asocia a esta regresión.

Lo que Adorno observa acerca de la recepción, se corresponde plenamente con el planteo general de sus reflexiones sobre la producción de la música de masas. Así, la principal característica que encuentra en esta música es la estandarización. Tomada de la terminología de la industria, con ecos de los *standards* del jazz y en contraste con la noción de lenguaje musical asociada al paradigma clásico, Adorno refiere con esta categoría a la existencia y utilización de un repertorio rígido, que va desde la forma global preestablecida de treinta y dos compases, un estribillo, un puente y la repetición, hasta los detalles melódicos y colorísticos. Una

---

<sup>5</sup> Relacionado con lo que en la jerga del jazz se conoce como “*licks and tricks*” o lo que en el argot musical rioplatense llamamos “yeites”.

vez más, este rasgo habla de la pérdida de la totalidad: a través de tal esquema, según el que el material de un lenguaje prefijado se introduciría en formas vacías ya dadas y sin entretejer una relación entre los elementos, Adorno plantea la ausencia de una relación dialéctica entre las partes y el todo, que lo conduce a postular la arbitrariedad de la totalidad de la obra —asociada, nuevamente, a la falta de sentido.<sup>6</sup> Como contraparte de esta primera nota, postula una segunda: la pseudo-individualización. Adorno interpreta a la improvisación como una manera —la principal— de infundir espontaneidad y originalidad a la obra, que falla en su intento en tanto se articula sobre el esquema de una métrica y una armonía que no se modifican y que siguen respondiendo a las pautas estandarizadas. En este sentido, considera que todo aquello que parece salirse de la norma en la música de masas está planeado de modo que pueda ser reconducido por el oyente a la regla y a lo simple —de hecho, los desvíos mismos también están, para Adorno, catalogados como parte del repertorio ofrecido (ver Adorno 1941).

Adorno da un sitio singular al jazz en sus reflexiones, en tanto parece reconocerle ciertos méritos, ligados principalmente a la interpretación y a los arreglos, pero también a una especie de componente arcaico que relaciona con la fantasía rítmica y que implica una rebeldía con respecto al lenguaje clásico. Sin embargo, hasta sus últimas obras<sup>7</sup>, no deja de considerarlo como parte

<sup>6</sup> Diferente es lo que ocurre, según el análisis de Adorno, con el lenguaje y la forma clásicos. En este caso, considera que tanto entre la convención y las ideas compositivas como entre la forma y el componente motivico-temático se da una tensión por la que el esquema debe adecuarse cada vez al contenido compositivo específico, en una constante remisión dialéctica entre parte y todo.

<sup>7</sup> Pensamos especialmente en su *Introducción a la sociología de la música*, escrito sobre la base de una serie de conferencias impartidas por Adorno entre 1961

de la industria cultural y, por lo tanto, alejado del lugar crítico que le concede a la música de vanguardia. Según su postura, al ser asimilado por la industria de la cultura y cumplir una función social como “herejía aceptada” (Adorno, *GS* 14: 213), el carácter de mercancía ahoga el valor estético y, por lo tanto, los elementos vanguardistas pierden su libertad en el interior de la composición. Adorno concede el lugar de desvíos respecto de las reglas a las síncopas y a las improvisaciones, pero considera que no ocupan un sitio constructivo en la composición y que, por lo tanto, son absorbidas sin dialéctica por el pulso, la grilla armónica y la estructura de frase. Así como la síncopa altera al metro y el *vibrato* al sonido fundamental, la esencia del jazz, según el análisis de Adorno, parecería ser la posibilidad de hacer vibrar lo rígido —que menciona a propósito del uso de los timbres— sin conseguir en el fondo, por depender de ello en la base que constituye el *standard*, desprenderse de lo banal.

Hasta aquí las líneas generales del planteo de Adorno. Este análisis sobre la música de la época, en tanto abre la discusión filosófica sobre una serie de expresiones musicales que eran nuevas por aquel entonces, dejará una marca en el rumbo del pensamiento posterior. En este sentido, la concepción de la música bajo una estructura tripartita, que viene a agregar a la gran división tradicional en música académica o “clásica” y música popular este tercer sector de la denominada “música de masas”, la cual presenta características sin dudas diferentes a las otras dos y que fue sumando toda una serie de géneros musicales diferentes en su interior, quedará grabada en las discusiones subsiguientes

y 1962, donde explicita conocer el *bebop* y el *cool jazz*, subgéneros que se independizan del baile y se encuentran más cerca de una concepción de la música de tipo autónoma.

como un punto prácticamente ineludible. Lo mismo ocurrirá, aunque sólo sea para cuestionarlos, con sus juicios valorativos. Respecto de estos últimos, podemos señalar brevemente que la guía formal para el rechazo total de Adorno de la música de masas fue una concepción del progreso musical ligada de manera estrecha a la tonalidad hasta la ruptura con ella y apoyada sobre el parámetro armónico; la música de masas, en cambio, se relaciona con un paradigma estético diferente, que puede poner la atención, como en el caso del pop-rock, en el detalle y en el color, sin que esto signifique la anulación del valor estético en un simple fetichismo —apreciación que se encuentra demasiado sesgada por un análisis económico y deja escapar matices específicamente musicales desde un punto de vista unilateral.<sup>8</sup>

Si bien los escritos de Adorno no abordan la música pop-rock específicamente<sup>9</sup>, sus consideraciones acerca del jazz y la *popular music*<sup>10</sup> resultan extensibles a ella, en tanto se encauza en la des-

<sup>8</sup> Mi tesis de grado estuvo dedicada a analizar el diagnóstico de Adorno sobre la música de la segunda mitad del siglo XX, así como las recuperaciones críticas de su postura que presentan su alumno Albrecht Wellmer y el crítico musical Diederich Diederichsen. En sus conclusiones, discutí la condena de Adorno de la música de masas y esboqué una primera aproximación a la tradición del pop-rock, al referir a una música cuyas búsquedas compositivas parecen estar más ligadas a la experimentación con el timbre, estrechamente vinculada al uso de la tecnología, que sólo se puede analizar con justeza en tanto y en cuanto se tomen en consideración sus propias aspiraciones musicales. Para profundizar en estas cuestiones, ver Bidon-Chanal 2012.

<sup>9</sup> La única referencia directa a esta música pertenece a una entrevista que Adorno da para la televisión alemana en 1968, donde dice unas pocas palabras sobre las canciones de protesta de Joan Baez. El fragmento correspondiente de la entrevista puede encontrarse en línea: <https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>.

<sup>10</sup> Además del análisis del jazz, al que trata separadamente, Adorno suma en *Current of Music* la referencia a algunos de los viejos hits estadounidenses en la línea del Tin Pal Alley. En este sentido, podemos pensar que sigue bastante la acepción de “música popular” anglosajona, que refiere la música distribuida por

ciencia de las tradiciones afroamericanas, pero, principalmente, a causa de que nace en el seno de la industria de la música — punto fundamental para la crítica a la música de masas en la argumentación de Adorno. En este sentido, si el planteo de Adorno no lograría asir algo sustancial de la música pop-rock, es porque no daría lugar a la posibilidad de comprender los criterios estéticos propios que la guían. Asumiendo un punto de vista que se apoye en la materialidad de esta música, corresponde preguntarse, por lo tanto, acerca de aquello que la especifica y cuestionarse, igualmente, bajo qué criterios filosóficos y musicales conviene analizarla.

#### LA DICOTOMÍA ENTRE DOS MÚSICAS Y LOS CRITERIOS EVALUATIVOS PARA EL ANÁLISIS DEL POP-ROCK

Siendo el pop-rock una música aún joven en términos históricos, la reflexión teórica acerca de ella es un fenómeno relativamente nuevo y contamos, por esto mismo, con mucha menos literatura dedicada a su estudio que respecto de la que podemos encontrar acerca de otros estilos musicales, en especial si la comparamos con la producción consagrada a la música académica. En el ámbito de la filosofía, los trabajos son todavía bastante escasos, si bien desde hace una veintena de años el interés ha ido en aumento. En este contexto, la tradición de pensamiento que tiene más zanjado el terreno para la reflexión sobre el género y que ha sido sin dudas la más prolífica en su estudio es la anglosajona, en el seno de cuya cultura nace el pop-rock. Podemos encontrar, dentro de dicha tradición, un primer eje temático que se interesa por los aspectos evaluativos. En este punto, se puede observar que la

la industria musical a audiencias masivas y que es, por lo tanto, análoga a la categoría “música de masas”.

remisión dicotómica a la música académica, ya presente en la antítesis del análisis adorniano entre vanguardia y música de masas, resulta un lugar frecuente a la hora de hacer revisiones valorativas sobre el pop-rock, también cuando se busca ofrecer una evaluación positiva.

Tal es el caso del tratamiento de Richard Shusterman. En los dos capítulos dedicados a la música de su libro *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, este filósofo pragmatista parte de la relativización de la distinción entre una música de la “alta cultura” y otra de la “cultura baja” y busca responder a las críticas más habituales dirigidas al arte de masas, para sentar así las bases de una defensa de la música popular en general y del rock y el rap en particular desde el punto de vista estético, contra lo que encuentra como una tendencia mayoritaria a apelar a necesidades sociales y democráticas para la justificación de una expresión artística de esta esfera. En este sentido, Shusterman señala como puntos fundamentales la existencia de una respuesta activa en la recepción del rock, no ya desde la contemplación desinteresada sino como una reacción somática que instaría, desde su perspectiva, a una revisión de la estética en esta dirección. Por otra parte, y contra la idea de que el atractivo sensual implique necesariamente un anti-intelectualismo, sugiere la profundidad intelectual de los géneros surgidos de la cultura afroamericana, en relación con los distintos niveles de significación que este origen en una tradición oprimida llevó a desarrollar en sus producciones. Objetiva, asimismo, el criterio según el cual se asume al público como una masa homogénea y apunta la existencia de distintos gustos, correlativos a diferentes grupos poseedores de marcos culturales e ideológicos específicos que son, sin embargo, lo suficientemente numerosos para constituir por sí solos una audiencia masiva; la popularidad, en consecuencia, no implicaría la conformidad a

un supuesto gusto global promedio. Por último, Shusterman cuestiona la asociación de la legitimidad a la autonomía de críticos como Adorno y Pierre Bourdieu, que definen al arte en oposición a la realidad y enfatizan en consecuencia su carácter negativo, señalando que las obras de arte habitan en el mundo y funcionan en nuestras vidas y haciendo hincapié en la desintegración del ideal purista y la intromisión de la estética en las diferentes áreas de la vida que conlleva la cultura posmoderna en general. En este sentido, subraya contra posturas como la de Adorno que la oposición a la sociedad no es una esencia eterna del arte sino una ideología particular y que las obras de arte popular no necesitan ser conservadoras para alcanzar la popularidad, afirmación que ejemplifica interpretando el rock como una fuerza liberadora para los jóvenes europeos contra la opresión de la tradición de la alta cultura.

En lo referido a la valoración del rock como ejemplo de la música de masas en general<sup>11</sup>, Theodore Gracyk, por su lado, busca confirmar su valor estético evitando apelar, a diferencia de Shusterman y en discusión con él, al concepto de arte —sin postular, en consecuencia, ni el estatuto artístico de las obras que caen bajo esta categoría ni su correlativo valor a este respecto. Gracyk utiliza la expresión “estética tradicional” para referir a una serie de corrientes heredadas del formalismo kantiano que identifican como arte a aquello que posee autonomía, atractivo universal, originalidad y es producto del genio, uso del término que niega el carácter artístico, según su perspectiva, a casi toda la producción musical. Distanciándose de esta postura, insta a destacar el valor *estético* del rock, el cual define como aquel que los receptores con conocimientos apropiados descubren en la música cuando la

<sup>11</sup> Ver Gracyk 1996, caps. 6 y 7 y Gracyk 1999.

escuchan y que, a su vez, constituiría el criterio para evaluar qué obras son buenas y cuáles no lo son en el interior de esta tradición musical. En este sentido, considera que el valor artístico de las obras de rock es accidental, dado que si bien muchas veces satisfacen ciertos estándares de la estética tradicional, cumplen mejor con otro conjunto de patrones opuestos; de este modo, objeta a Shusterman que del hecho de que presenten valores estéticos reservados al “arte alto” no se sigue que sean valiosas como obras de esta esfera y ni siquiera que sean obras que pertenezcan a ella, así como la circunstancia de que existan objetos naturales con un alto grado de cualidades estéticas no los hace obras de arte. Por lo demás, en aquello que concierne a la comparación del rock en general con otros géneros, Gracyk señala que no son estéticos los criterios decisivos a este respecto, sino cuestiones de orden práctico y social.

### LAS ONTOLOGÍAS DEL ROCK

Siempre dentro del ámbito de la filosofía anglosajona, pero dejando ahora de lado las consideraciones valorativas y poniendo el foco en las cuestiones relativas a los aspectos definitorios del pop-rock, nos encontramos con una de las discusiones sobre esta música más rica en intervenciones en el campo de la filosofía<sup>12</sup>,

<sup>12</sup> El estudio del género ha tenido una producción muy abundante en el ámbito de las ciencias sociales. Una de las primeras y más importantes reflexiones acerca del rock es la del sociólogo Simon Frith, referencia prácticamente ineludible en la materia, quien publica su *Sociology of Rock* en el año 1978. En otro de sus escritos, “Hacia una estética de la música popular”, Frith ofrece una caracterización sociológica del rock. Con la intención de echar los cimientos para la construcción de una estética de la música popular, Frith comienza por afirmar que la distinción tradicional entre música seria y música popular se apoya sobre la autonomía o la falta de ella: mientras que la “música seria” trasciende las fuerzas sociales, la música popular es socialmente útil. Frith, sin embargo,

que reúne una serie de posturas orientadas al examen acerca del modo de ser específico de sus productos musicales. Así, estas *ontologías del rock* ofrecen una distinción del género respecto de otros desde el punto de vista del estudio de la singularidad existencial de sus obras.<sup>13</sup> El debate se inaugura con las reflexiones de Gracyk en su libro *Rhythm and Noise*, publicado en 1996, que es hasta hoy uno de los aportes filosóficos más completos para el estudio del pop-rock. A lo largo del texto, Gracyk discute la relación del rock con la estética romántica y la ideología del liberalismo; responde, a través del tratamiento de las consideraciones de Adorno sobre la música de masas, a una postura que desestime el rock en tanto actividad estética desde la postulación de una división entre arte, de un lado, y entretenimiento y popularidad, del otro, y repasa algunas cuestiones puramente musicales — sobre el sonido y el timbre, sobre el lugar del ruido. Sin embargo, son sus consideraciones en el plano de la ontología aquellas que guían el desarrollo del trabajo.

---

relativiza esta postura señalando que la música popular no se encuentra desligada de la experiencia de trascendencia, al tiempo que la “música seria” puede ser explicable por fuerzas sociales. Una vez zanjado el punto previo, reivindica la idea de utilidad para dar con el valor musical del rock, tomado como caso ejemplar de la música popular, contra el criterio de autenticidad, es decir, la capacidad de expresar algo, el cual suele tomarse como rasgo distintivo respecto de la música comercial y que constituye, según Frith, meramente un mito. En este sentido, afirma que lo específico del rock en tanto música popular es que cumple funciones relativas a la construcción de las identidades individual y colectiva, así como a la articulación de la vida emocional privada con la pública y que el valor de esta música se mide a partir de su capacidad para cumplir con las funciones señaladas (ver Frith 1987).

<sup>13</sup> Los autores que participan de esta discusión refieren al género que nos ocupa con el término “rock”. Por las razones dadas en la nota 1, optamos por utilizar la denominación “pop-rock” en este trabajo. Con el objetivo de respetar la letra de los textos, sin embargo, se usará el término “rock” para el repaso de los planteos ontológicos.



Al comienzo del primer capítulo, Gracyk señala que el rock no es ni un género ni un estilo<sup>14</sup> y encuentra la especificidad que le corresponde en relación con otras tradiciones musicales en el estatuto ontológico de sus obras. Gracyk define el rock como aquella “...música popular de la segunda mitad del siglo XX que es esencialmente dependiente de la tecnología de grabación para su nacimiento y diseminación” (Gracyk 1996: 13) y será, justamente, en la relación particular que sus producciones mantienen con el soporte fonográfico donde encontrará su carácter novedoso. Según su perspectiva, el registro grabado —en rigor, refiere sobre todo al álbum, aunque a veces alude a los *tracks* por separado— es en la música de rock el medio primordial y la obra propiamente dicha, en tanto constituye la conexión original entre el artista y la audiencia, así como el principal objeto del que se ocupa la crítica. En este sentido, Gracyk señala que la obra primaria en el rock es una estructura densa codificada en la grabación e instanciada a través de las reproducciones de cualquier copia de la grabación; es también, agrega, el modelo de las interpretaciones futuras: su naturaleza densa hace que los intérpretes tengan menos opciones a la hora de cumplir con su tarea. En la música clásica, en cambio, apunta que la composición es una estructura sonora tenue instanciada en diferentes interpretaciones; por esto, considera que el rock es ontológicamente más rico respecto de lo que permitía la música tradicional, que si bien se fue tornando más compleja a lo largo de la historia, al sumar cada vez más indicaciones a su partitura, encontraba límites relativos al medio escrito. Los corolarios que extrae del planteo aclaran, además, algunos usos categoriales: las obras de rock son *reproducidas* (*played*) y no *interpretadas* (*performed*), los *remixes* constituyen una obra nueva.

<sup>14</sup> “Rock music is neither a style nor a genre of music” (Gracyk 1996: 1).

Siguiendo esta línea, Gracyk retoma la clasificación ontológica de Nelson Goodman, que divide las obras de arte en alográficas y autográficas según su grado de idealidad (ver Goodman 1976). Goodman llama autográficas a las obras que guardan identidad numérica con el objeto físico que las instancia y alográficas a aquellas que son un objeto ideal cuya identidad es específica, por lo que cualquier duplicación precisa de ellas constituye una instanciación genuina. Oponiéndose a la inclusión de Goodman de las obras musicales en su conjunto bajo la segunda categoría, Gracyk concluye que las obras de rock son autográficas. Llega a tal afirmación porque considera que en los álbumes, obras primarias del rock según su planteo, el peso de la atención se aleja de la *estructura* sonora —aquello que es posible transcribir en una partitura— para recaer sobre el sonido *en sí mismo* y esto es así debido a que, considera, los discos no son una suma de interpretaciones de una determinada cantidad de canciones, sino el resultado de un montaje de trozos de interpretaciones. Con esto último, Gracyk hace explícita una controversia que atraviesa todo el desarrollo de su libro, que es la que lo enfrenta con una postura del ámbito de la filosofía de la música a la que llama “realismo”. Esta postura, de la cual toma como principal representante a Roger Scruton, sostiene que la interpretación tiene *siempre* prioridad ontológica. Gracyk, como queda claro a partir de lo dicho, rechaza que esta idea sea aplicable a las obras de rock, en tanto considera que, en este caso, si con el proceso de grabación la obra se conforma de a trozos, la identidad de las canciones no es reducible a la suma de las interpretaciones documentales, sino que las canciones están completas cuando se termina la edición.

Stephen Davies, por su parte, discute la postura acerca de la naturaleza de las obras de rock de Gracyk, restituyéndole parte del universo de alcance a la posición realista. En su libro *Musical*

*Works and Performances: A Philosophical Exploration* (2001), Davies distingue tres tipos ontológicos de obras musicales: para reproducción, para interpretación en vivo y para interpretación en estudio. El primero corresponde a aquellas íntegramente electrónicas que no están concebidas para la interpretación, mientras que el segundo identifica típicamente a las composiciones de la música académica tradicional. Las obras de rock, en cambio, caerían a su criterio y en su mayoría bajo la tercera categoría. Desde este punto de vista, Davies sostiene, en respuesta a Gracyk, que éste resta demasiada importancia a la interpretación a la hora de analizar el estatuto ontológico de las piezas del género. A su criterio, esto se demuestra en la práctica, donde, según observa, se toca mucho más rock del que se graba, casi todo artista famoso por sus discos también es un intérprete dotado en los escenarios y el productor no es considerado como miembro de las bandas. En este sentido, afirma que tanto las obras clásicas como las de rock son compuestas para ser interpretadas y encuentra la especificidad ontológica de la obra de rock en que es hecha para la interpretación en estudio.

Una tercera posición respecto de la cuestión de las características de la obra primaria es presentada por Andrew Kania. En su artículo “Making Tracks: The Ontology of Rock Music” (2006), Kania retoma los dos puntos de vista expuestos previamente e intenta darles una nueva vuelta de tuerca. Como Davies había cuestionado a Gracyk por no darle suficiente peso a la interpretación, Kania, a su turno, le reprocha a Davies el hecho de que su tesis repose en exceso sobre ésta; sin embargo, busca, a su vez, darle un sitio a la interpretación en su propia propuesta. Distingue, entonces, dos aspectos en la música de rock: uno primario, constituido por las pistas (*tracks*), obras ontológicamente densas, y otro secundario, la canción, que es la obra ontológicamente tenue

que manifiestan las pistas. En este sentido, la postura de Kania otorga el lugar principal a las grabaciones, en tanto considera que en el rock la obra de arte es un *track* grabado en el estudio, pero no deja de darle un sitio al desempeño en vivo: “Esta ontología [...] [r]econoce no sólo la centralidad de las pistas grabadas para la tradición, sino también el valor concedido a las aptitudes para la interpretación en vivo” (Kania 2006: 412).

Para cerrar este repaso por las propuestas ontológicas, hasta aquí de autores anglosajones, conviene agregar, por último, la visión de un autor francés, Roger Pouivet. En su *Philosophie du rock* (2010), Pouivet desarrolla un análisis ontológico del rock que sigue líneas similares al expuesto por Gracyk en *Rhythm and Noise*, en tanto afirma que las obras de rock no se distinguen por características estilísticas o sociológicas, sino por su estatuto ontológico. Para dar una definición de este modo de ser particular, Pouivet comienza por reunir al rock junto con el cine y los *best sellers* como distintas expresiones del arte de masas, al que identifica en su conjunto por su accesibilidad económica y cognitiva —condiciones que considera comunes a todo arte popular— y por ser producido y distribuido a través de tecnologías de masas —condición que piensa como específica.<sup>15</sup> Clarificado su ám-

<sup>15</sup> Esta descripción del arte de masas sigue mayormente la dada por Noël Carroll en *A Philosophy of Mass Art*, debidamente citado por Pouivet. En este libro, Carroll define el arte de masas como un tipo de arte cuyas obras presentan múltiples instanciaciones, que es producido y distribuido por tecnología masiva y que está intencionalmente diseñado —en lo que respecta a decisiones estructurales— para ser accesible con el mínimo de esfuerzo a las grandes audiencias no instruidas (*untutored audiences*). Si la segunda característica lo diferencia del arte popular *simpliciter*, la tercera lo distingue, según el criterio de Carroll, del arte de vanguardia, discriminación en la que pone particular énfasis, al punto de considerar que la identidad del uno depende de la oposición con el otro y que la historia del arte del siglo XX es mayormente una narración sobre la

bito de pertenencia, Pouivet sostiene que la obra de rock es una novedad ontológica en tanto producto del proceso de grabación y que su modo particular de existencia, el de ser una grabación de distribución mundial, la determina como una cosa nueva entre las cosas. Consecuentemente, define a la obra de rock como una grabación que entra en el sistema de producción artística del arte de masas.

A partir de esta definición y luego de tejer una detallada ontología —partiendo de la ontología del arte y pasando por la ontología de la música— a lo largo del texto, Pouivet adjudica al rock una serie de características distintivas fundamentales. En primer lugar, afirma que, en su caso, la obra es la grabación y es la misma en sus distintas instancias, las cuales no son interpretaciones sino difusiones. En segundo lugar, que sus obras, como resultado de la tecnología de masas, están dotadas de ubicuidad y, en consecuencia, tienen disponibilidad inmediata. Finalmente, que a diferencia de la música popular y la “música de la cultura humanista”, la música de rock no apela a un denominador común cultural, a la vez que responde a necesidades individuales. El análisis ontológico lo lleva, asimismo, a tocar cuestiones relativas a la funcionalidad: Pouivet afirma que la principal función de las obras de rock es el dominio de las emociones a través de la creación de ambientes sonoros, posible por su disponibilidad y su

---

dicotomía entre arte de masas y arte de vanguardia. De este modo, el arte de vanguardia se distingue, para Carroll, tanto del arte tradicional como del popular en general, oponiéndose diametralmente al arte de masas por la central simplicidad (*easiness*) del diseño de éste. En el caso particular del rock, Carroll apunta que esta facilidad para la recepción es observable tanto en la simplicidad de sus planes armónicos como en el hecho de contar con un *backbeat* que ayuda a organizar el resto del sonido. (Ver Carroll 1998).

identidad sonora totalmente determinada, rasgos derivados de su característica ontológica definitoria —el ser grabada.

#### **PARA UNA PERSPECTIVA ESTÉTICA DEL POP-ROCK: LAS TECNOLOGÍAS DE PRODUCCIÓN COMO ASPECTO DEFINITORIO**

De cara a un estudio dedicado a tratar con la especificidad del pop-rock, se vuelve significativo destacar que los análisis de Gracyk y Pouivet —como también el de Kania, sin importar, en este respecto, las salvedades que introduce— reconocen desde su perspectiva ontológica una cuestión central para esta tarea: la relevancia de la grabación. Contrariamente a la postura de Davies, consideramos que poniendo el foco en el registro fonográfico nos acercamos más a aquello que se presenta como la peculiaridad distintiva de este género musical. Tomando en cuenta las observaciones que Davies hace a propósito de la práctica de los músicos, partiremos de una serie de señalamientos. Acerca de la primera, que postula que se interpreta más rock del que se graba, es importante notar que, pese a que resultaba más o menos fácil sostener tal cosa hace casi veinte años, en la actualidad se torna especialmente discutible, siempre que tengamos en cuenta que en la última década las tecnologías de grabación y distribución se han vuelto mucho más accesibles para la gran mayoría de los músicos, achicando la brecha a la que hace referencia. Respecto de la afirmación acerca de la destreza como intérpretes de los músicos famosos por sus grabaciones, incluso concediendo que sea una descripción correcta del estado de cosas, no vemos por qué habría de funcionar como argumento para afirmar que la interpretación tenga *prioridad* por sobre la grabación —aunque efectivamente pueda funcionar como una razón para reconocer la relevancia de la interpretación. La última observación de Davies, que apunta al hecho de que los productores no sean consi-

derados parte de la banda, es la más interesante como objeción y la menos discutible en su certeza. El interés y el peso que reviste responde a que pone la mira en una cuestión central para quien defienda la prioridad de la obra grabada, dado que el productor es la figura más representativa de los aspectos compositivos que entran en juego en el estudio de grabación. Sin embargo, el fenómeno señalado por Davies parece responder más a la conservación de criterios tradicionales para definir la actividad compositiva y al hecho de que el trabajo del productor tienda a no limitarse a la participación en los discos de una sola banda sino a abarcar contribuciones con varias bandas o solistas, que a una observación que logre aprehender lo que efectivamente ocurre durante el proceso de composición de una obra. El reconocimiento, por su lado, existe sin dudas en el interior de la comunidad musical y llega incluso a trascenderla en algunas oportunidades, como en el caso paradigmático de George Martin, popularmente conocido como “el quinto *beatle*”.

Por otra parte, más allá de la verdad o la falsedad de estas afirmaciones que apelan a la práctica, ver a las obras de rock como composiciones para la interpretación en estudio podría llegar a correr el eje, hasta cierto punto, de la cuestión central acerca del modo en que se desarrolla el trabajo en las salas de grabación. La propuesta de Davies, en este sentido, a pesar de reconocerle su sitio al momento de diferenciar los dos tipos de obras para interpretación, no da a la noción de montaje —suficientemente desarrollada por el planteo de Gracyk al que Davies responde— toda la importancia que ésta merece en relación con la composición. Esta categoría, fundamental para la descripción del proceso creativo llevado a cabo durante las grabaciones de música pop-rock, da cuenta del hecho de que lo que allí se da no es propiamente la interpretación de una composición hecha para ser tocada en un

estudio, sino que la canción se construye a través de trozos de interpretaciones que son, por lo tanto, la materia prima desde la que empieza a componerse la obra propiamente dicha. Como señaló el compositor y productor Brian Eno en una conferencia dictada en 1979, “The Studio as Compositional Tool”, con la aparición de la grabación en distintas pistas, los “compositores pop” comienzan a perfilar un modo de creación musical por el que se llega al estudio solamente con un esqueleto para trabajar o, incluso, se comienza a componer de cero con las herramientas de la sala de grabación: algunas canciones no tendrían, entonces, ningún tipo de existencia previa al montaje. Si bien hay un gradiente en el uso compositivo del estudio, cuestión que Davies reconoce, este procedimiento habla de algo primordial para el pop-rock en general; en consecuencia, el límite con las obras para reproducción y la inclusión de las obras del género en su gran mayoría en la categoría de las piezas para interpretación en estudio, podría plantear un problema para asumir este punto.

Ahora bien, el lugar fundamental que los análisis ontológicos arriba mencionados le asignan a la grabación forma parte de lo que, a nuestro criterio, constituye la característica distintiva del pop-rock, en tanto es aquella que marca, desde el punto de vista estilístico, el aspecto más particular de esta música respecto del conjunto de expresiones de la música popular: la relación especial que guarda con las tecnologías puestas al servicio de la producción. En este sentido, la importancia que adquiere el estudio de grabación para la composición habla, a nuestro juicio, de cómo la tecnología en general pasa a ocupar un puesto esencial en el aspecto *poiético* que no encontramos, hasta el nacimiento del pop-rock, en ningún otro género de música popular —ni folklórica, ni de masas. Concordamos, por esto, con aquellas posturas ontológicas que ponen el peso en el fonograma a la hora de esta-

blecer el sitio donde buscar la obra primaria, pero sostenemos, desde una mirada estética, que esta particularidad que señalan respecto del modo de ser de esta música se relaciona, precisamente, con algo que define su *estilo* y la distingue *como género*. En efecto, consideramos que hay una tradición de la música de masas en la que las tecnologías para la producción determinan el estilo, el pop-rock, siendo esta particularidad creativa, reconocible en la música misma, lo que la diferencia de otros géneros musicales que existen junto a ella en la era de la reproductibilidad — que incluso también han nacido en su seno— y respecto de cuyas producciones también podría afirmarse, desde un punto de vista puramente ontológico, que la obra primaria es la grabación.

Por otra parte, debemos señalar que una división tajante entre interpretación y composición en relación con el uso de la tecnología no resulta adecuada en el ámbito del pop-rock, en tanto la experimentación creativa con las herramientas tecnológicas sonoras se da también en la interpretación que, a su vez, puede ser —y muchas veces lo es— el punto de partida del proceso compositivo. La historia de los desarrollos tecnológicos ha acompañado, de hecho, esta borradura de las fronteras también entre el escenario y el estudio, permitiendo cada vez más el acceso a los medios que pertenecían exclusivamente al trabajo en estudio de grabación profesional tanto en escena como en el ámbito de las salas de ensayo y los estudios domésticos, en especial con la llegada de la era digital. La obra se cristaliza, efectivamente, en la grabación, así como para la obra de la música académica la fijación se da con la partitura, pero en la práctica de la música popular en general no se repite este corte tan marcado que podemos encontrar en la música académica del clasicismo y del romanticismo —aunque, en rigor, tampoco se pueda aplicar de manera categórica ni siquiera en estos casos.

La opción por un punto de vista estético para la reflexión acerca del pop-rock asumida por este trabajo es compartida, en el ámbito de la filosofía, por Bruce Baugh. En su artículo “Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music” (1993), Baugh sostiene que el rock involucra una serie de prácticas y búsquedas y una historia diferentes de la tradición de la música de concierto europea en la que históricamente se ha basado la reflexión estética e intenta, en consecuencia, establecer una serie de criterios preliminares para el análisis del rock que sirvan como prolegómenos a una estética de este estilo. Frente a una tradición de análisis que caracteriza como de cúneo kantiano y formalista, propone una estética enfocada en la *materialidad*, entendida como aquello relativo al cuerpo y a las sensaciones en lugar de a la forma y a la composición, siguiendo las búsquedas específicas del rock y alejándose del criterio de la estética clásica de la música —cita como ejemplo específico a Eduard Hanslick— según el cual, desde su perspectiva, la materia se encuentra al servicio de la forma. De acuerdo con Baugh, una estética del rock debe juzgar la belleza de las obras del género atendiendo a sus efectos sobre el cuerpo y, en esta línea, propone tres focos principales: el ritmo, que permite distinguir una buena de una mala canción en tanto ésta triunfe o falle en “inspirar al cuerpo a bailar” (Baugh 1993: 26); la expresividad de la voz, que refiere fundamentalmente a la calidad emotiva de la interpretación —apuntando a la calidad del sonido en su materialidad— y que implica una inversión de la preponderancia en la relación composición-interpretación respecto de la balanza de la música académica, cayendo el peso en este caso en el segundo miembro, y, finalmente, la intensidad del volumen (*loudness*) como vehículo de la expresión. Únicamente una vez que la estética se centre en los efectos que la música tiene sobre el cuerpo, aquello que Baugh relaciona con su costado material y

que es, desde su punto de vista, lo que realmente está en juego en el rock, éste podrá ser juzgado con justicia.

Las notas planteadas por Baugh resultan, sin dudas, relevantes a la hora de reflexionar sobre el pop-rock, pero el análisis pierde de vista la centralidad que cobra la tecnología para la producción de esta música y señala, más bien, aspectos comunes a la música popular en su conjunto. Así, el reconocimiento de la preeminencia en el desarrollo del parámetro rítmico, al igual que del acento en la expresividad de la voz que subraya contribuirían, como él lo pretende, a la construcción de una estética musical centrada en lineamientos diferentes de aquellos que guían *grosso modo* las teorías más tradicionales enfocadas en la música académica, pero que serviría no sólo para el tratamiento del rock, sino para el de cualquier música popular occidental. En esta línea, de hecho, el musicólogo Richard Middleton ha propuesto un método que toma la experiencia del movimiento corporal como guía del análisis musical, basándose en una teoría del gesto, según la cual los procesos somáticos se corresponderían con procesos musicales análogos (ver Middleton 1993). De este modo, aunque destaquemos como la característica específica del pop-rock entre las diferentes músicas populares el uso de la tecnología para la producción y sigamos a grandes rasgos la premisa de Gracyk que afirma que en el siglo XXI —agregamos: desde la segunda mitad del siglo XX— la música popular circula como música de masas, no dejamos de observar, al mismo tiempo, que toda otra serie de características musicales del estilo son compartidas con la gran parte de la música popular en general, como la relevancia de la elaboración rítmica y la preeminencia de la voz señaladas por Baugh, pero también el predominio de la textura de la melodía acompañada y del uso de la forma canción.

Asimismo, consideramos que la centralidad que adquiere la tecnología está estrechamente ligada al hecho de que la exploración tímbrica gana un lugar decisivo entre las búsquedas propias de la música pop-rock, lo que a su vez determinará algunos rasgos específicos en lo que respecta a otros parámetros musicales. La incorporación y el protagonismo de los instrumentos eléctricos, el uso de efectos y de sonidos sintéticamente producidos, la manipulación sonora y la utilización del mismo estudio de grabación como instrumento conllevan la exploración y la experimentación con nuevas posibilidades compositivas, cruciales para la definición del pop-rock como estilo, desde el trabajo sobre el sonido mismo. Paralelamente, la figura del productor musical adquiere un peso comparable a la del director de cine en el proceso creativo. El pop-rock forma parte, desde esta perspectiva, de una tendencia de la época en la que nace y se desarrolla, que trasciende, en consecuencia, las fronteras del género y lo hace en dos direcciones. Por un lado, desde el punto de vista de la importancia que cobra la tecnología en su relación con las artes en general, en el sentido en el que fue señalado por Walter Benjamin a propósito del cine y la fotografía ya en las primeras décadas del siglo pasado (Ver Benjamin *GS I/2*). Por otro lado, desde el ámbito estrictamente musical, en tanto el pop-rock se encauza en un paradigma musical más amplio, que comparte con otras tradiciones de la música académica del siglo pasado y de lo que va de este siglo, para las que también es central la exploración del timbre; en algunas oportunidades, como en su caso, de la mano de un fuerte vínculo con el uso de la tecnología para la composición. En este sentido, podemos refinar nuestra propuesta previa y caracterizar al pop-rock como la expresión artística que, *en el interior de la música popular*, tomó para sí la relación con la tecnología para la producción como un factor *poiético* fundamental.

## DOS CONTRIBUCIONES DESDE EL CAMPO DE LA MUSICOLOGÍA

Del cuadro previamente descripto, resulta que las dos grandes categorías que deberían estar a la base de un análisis musical atento a las exploraciones tecnológicas de la música pop-rock son las de *timbre* y *sonido*. En relación con este aspecto, conviene destacar, para terminar, dos aportes del ámbito de la musicología. Respecto del par de nociones generales señalado arriba, corresponde subrayar las reflexiones que Makis Solomos presenta en *De la musique au son* (2013), libro que se enfoca en la revisión de diversas corrientes de la música académica contemporánea, pero que no deja de dedicar algunos pasajes al pop-rock y a la música electrónica de llegada masiva. A lo largo de este exhaustivo estudio, Solomos se propone demostrar que, en el arco que va desde Debussy hasta la música contemporánea, el sonido se alzó como el principal problema de la música. Solomos afirma que este movimiento comporta un cambio de paradigma desde una música centrada en el tono hacia una cultura del sonido, al que considera igual de fundador que la revolución que dio nacimiento a la tonalidad a comienzos del siglo XVII. Desde esta perspectiva, Solomos ve la música atonal como la fase destructiva previa al momento constructivo que tiene al sonido en su núcleo. Este giro, según Solomos, se opera desde el interior de la música misma, aunque intervengan factores externos, como es el caso ejemplar de la tecnología. En relación con esta última, observa con lucidez que la música —con excepción del cine que le debe, de hecho, su nacimiento mismo— es el primer arte que se apropia de la tecnología como *prolongamiento natural de la técnica* (ver Solomos 2013: 14).

Para dar cuenta de la historia de este proceso, desde el que ve emerger la noción de sonido como término técnico musical, So-

lomos toma seis ejes de análisis, tratado cada uno en un capítulo separado del libro: el timbre, el ruido, la escucha, la “inmersión sonora”, el constructivismo y el espacio como parámetro musical. Durante este recorrido, se va alejando progresivamente de la lógica del lenguaje tonal para adentrarse en otra lógica, la del sonido, que implica diversos cambios tanto en la producción como en la escucha musicales y, consecuentemente, también en los modos de análisis musicológico para abordarlos. Sobre esta base, Solomos concluye, por un lado, que a partir la composición del sonido mismo, la obra musical pasa a encontrarse totalmente articulada, desde su micro-temporalidad hasta su macroestructura. Por otro lado, que, así como con el nacimiento de la tonalidad la música quedaba ligada al lenguaje —en tanto sigue una lógica combinatoria de unidades elementales— con el surgimiento del sonido, la música se guía por una lógica morfológica que privilegia las cualidades espacio-temporales por sobre el poder de evocación lingüístico.

Más allá de las observaciones de cierre de Solomos, nos interesa repasar algunos aspectos puntuales del largo recorrido que lo llevan a ellas. El primero hace al vínculo que establece entre sonido y ruido, con el objetivo de introducir esta última categoría. Para Solomos, la utilización del ruido es una tendencia experimental a expandir la música por fuera de los límites impuestos por la altura. Los estudios de acústica del siglo XX, que incorporan el tiempo y entienden el sonido como un fenómeno dinámico, enseñan, según Solomos, que la música no existe sin ruido y que la abstracción que la aleja de él debe entenderse a partir de la comprensión de la altura como una construcción metafísica de los griegos antiguos. Solomos considera que, en consonancia con los datos de la teoría acústica, la música devino más ruidosa y que, con esto, la oposición entre sonido musical y ruido termina por abandonarse para asumir la noción única de *sonido*. Desde

este punto de vista, la entrada consciente y pronunciada del ruido en la música se encuentra, entonces, estrechamente ligada al pasaje a la utilización de la categoría de sonido, en tanto trasciende la dependencia de la música con respecto de la organización en alturas (tonos). Como es sabido, la asociación del pop-rock con el ruido ha estado desde siempre presente, tanto en el uso consciente del ruido por parte de los músicos como en la percepción general de aquellas generaciones que lo recibían —y reciben todavía— con rechazo. La distorsión y la interferencia son, en este sentido, dos constantes que se repiten a lo largo de la historia del género. Respecto de esto, al referirse al rock, Solomos afirma que siempre implicó un “flirteo” con la molestia sonora y que su costado contestatario está asociado, justamente, al ruido —al que, por otra parte, asocia a la disonancia como crítica social en sentido adorniano.

El segundo aspecto refiere a la manipulación del sonido mismo o, en otras palabras, del timbre en su interior. Solomos traza dos grandes caminos para tratar el trabajo de la modernidad sobre el timbre. En una línea que lo relaciona con la altura, toma como punto de partida las experiencias de Arnold Schönberg con la *Klangfarbenmelodie*, que plantea una primera búsqueda de reemplazo de la altura por el timbre. En otra dirección, conecta el timbre con la armonía a partir de los acordes de Debussy, sobre los que observa que, al perder su funcionalidad en el encadenamiento armónico según la manera clásico-romántica, devienen “acordes-timbre” y pasan a asumir un rol colorístico. Solomos ve en esta utilización afuncional de los acordes el primer antecedente de la búsqueda de componer el timbre mismo, donde la nota jugaría el rol de frecuencia y el acorde se acercaría a la idea de espectro. De este modo, afirma que, en adelante, comienza a ganar cada vez más peso en la tarea compositiva la factura interna

frente a la estructura total, con lo que el interés por el timbre conllevaría la concentración sobre los detalles internos del sonido: “el instante deja de ser simplemente un momento preciso, una transición, el pretexto de la factura global: se abre al infinito y, movido por una fluidez extrema, revela sus detalles más mínimos” (Solomos 2013: 238-239). La tecnología reaparece entonces en escena, en tanto Solomos sostiene que son el micrófono y la escucha amplificadas los que dan nacimiento a la música electroacústica y le permiten llevar a cabo sus aspiraciones. Desde esta perspectiva, por lo tanto, es el sonido mismo —aquello que se identificaba con el material— lo que comienza a componerse. Solomos señala que, si la música tonal se estructuraba en un nivel material, otro nivel funcional o lingüístico y un tercero referido a la forma, la modernidad se centra en el primero de los tres. Este reordenamiento señalado por Solomos lo marca el hecho de que el material también comience a componerse, lo que, según su postura, implica que este estrato ya no se distinga de los otros dos en tanto contruidos, mostrando una tendencia a la construcción y la composición integrales, y, consecuentemente, supone también que el material no pueda ser visto como una materia sonora natural.

El aporte musicológico restante lo constituyen las reflexiones de Olivier Julien, en las que encontramos un antecedente particularmente cercano a nuestro punto de vista, las cuales cobran especial relevancia en tanto ofrecen un método de análisis que contempla la relación fundamental de la música pop-rock con la tecnología de producción. En su tesis doctoral, *Le son Beatles* (1998), Julien ofrece un análisis musicológico de la discografía oficial de The Beatles y su evolución, a través de la postulación de un método adecuado al objeto y diferente de los tradicionales, a los que considera inapropiados para abordar las obras de rock en



general. En la Introducción a este trabajo, Julien se concentra en el problema del método para el tratamiento de la música de rock en general y la primera operación que realiza es la de alejarse de la partitura como objeto central de estudio para proponer, en su lugar, el fonograma. Julien considera que la afirmación de Jean-Jacques Nattiez según la cual es la partitura aquello que resulta del gesto creador en la música occidental y es también lo que permite interpretar, reconocer y conservar la obra (ver Julien 1998a: 24), no se aplica a la música pop-rock, sino que en este caso el fonograma constituye la obra misma: el rock es, sostiene, “[...]un arte de tradición fonográfica” (Julien 1998a: 27). Paralelamente, a partir de la constatación del discurso quienes componen obras del género, postula que la categoría de *sonido* se encuentra en el centro de las preocupaciones técnicas de estos músicos. Define entonces la noción de sonido como “[...] el conjunto de técnicas de arreglo y producción que hacen a un grupo o a un artista identificables” (Julien 1998a: 27). En este sentido, el concepto de sonido aparece, en el planteo del autor, íntimamente ligado, por un lado, a la noción de estilo individual —en tanto aplicada a un solista o a un conjunto musical— y, por otro lado, a las prácticas de grabación. Asimismo, el sonido es para Julien la “materia prima” a partir de la cual una canción se elabora y, por lo tanto, es éste y no la canción lo que está al origen de esta música.

Si volvemos sobre su objeto de análisis particular, la música de The Beatles, Julien puede entonces afirmar, siguiendo estos lineamientos, que el fonograma de una canción como “I Am The Walrus” en el disco *Magical Mystery Tour* no consiste en una versión de una canción preexistente como melodía y armonía, sino que se trata de la obra misma y, correlativamente, que aquello que ha de estudiarse a la hora de analizarla no son la melodía y la

armonía de la canción escrita por John Lennon y Paul McCartney, sino la música que Lennon, McCartney, George Harrison y Ringo Starr *produjeron* junto con George Martin. De este modo, el objetivo de la tesis de Julien es encontrar las categorías adecuadas para analizar la música rock, al tiempo que busca decir algo sobre la naturaleza del género en el mismo gesto en el que las postula y a través del análisis de la obra de The Beatles, que toma como ejemplo, pero también como fundamento para sus afirmaciones.

Sobre la base de las consideraciones descriptas, estructurará su estudio de la música de The Beatles a partir de los siguientes parámetros: arreglos, toma de sonido (*prise de son*), balance, panoramización, tratamiento sonoro y mezcla. La primera noción refiere a los instrumentos y voces elegidos para una pieza y a su modo de utilización e interacción; la segunda categoría toma en cuenta los equipos con los que se capturan las diferentes fuentes de sonido y la ubicación de aquéllos respecto de éstas —correspondiéndose, a grandes rasgos, con lo que en la jerga de los ingenieros de sonido se llama “microfoneo”. El balance consiste en el ajuste de los niveles de las distintas pistas que componen una obra, al tiempo que la panoramización indica el posicionamiento de una pista individual en la imagen estéreo total. La noción de tratamiento sonoro, por su parte, hace referencia a los diversos efectos que pueden utilizarse en una grabación, desde la distorsión hasta los filtros, pasando por las manipulaciones de la pista (doblaje, lectura en reversa, variación de velocidad), los compresores y los efectos de desfase como el *chorus* o el *flanger*. La categoría de mezcla, finalmente, representa un concepto global que incluye todas las variables previas referidas al proceso de grabación —esto es, todas las descriptas anteriormente exceptuando el arreglo— así como la ecualización— es decir, los niveles de las frecuencias de cada pista y de la totalidad.

Si en su tesis Julien presenta estos parámetros desde la puesta en práctica para el análisis singular de la producción de The Beatles, en algunos artículos posteriores vuelve sobre la cuestión del método y desarrolla el problema de manera específica. Así, en su artículo “La prise en compte des technologies musicales dans l’analyse du rock” (1998), Julien hace hincapié en la necesidad de atender a la configuración (*mise en forme*) ligada al registro (*mise en mémoire*) y al tratamiento del sonido o, dicho más simplemente, a la producción, como condición necesaria para un análisis formal de la música rock. Propone entonces articular el análisis del aspecto tecnológico retomando cuatro de las variables ya puestas en práctica en su estudio de las obras de los Beatles: la toma de sonido, el balance, el tratamiento sonoro y la panoramización. En “L’analyse des musiques populaires enregistrées” (2008), por su parte, Julien refina la descripción de su método y multiplica las categorías puestas en juego. El texto se abre con una discusión terminológica por la que parecería ampliar el alcance del universo musical en cuestión más allá de la noción del rock utilizada en sus textos anteriores o que apunta, quizás, a clarificar los términos en busca de un glosario más riguroso, y con la que explica la adopción de la expresión “músicas populares grabadas” utilizada en el título del artículo. De inspiración anglosajona, la categoría toma la estructura tripartita del lenguaje insular, que postula la división de la música en tradicional o folk, de tradición y transmisión oral; académica, de tradición y transmisión escritas, y popular, de tradición y transmisión fonográfica. Delimitado el objeto, Julien plantea en este caso una división en cuatro grandes grupos de categorías, bajo las que retoma algunos parámetros de análisis de la musicología clásica y aquellos postulados en sus trabajos anteriores. Bajo un primer grupo de lo que denomina aspectos formales, incluye ahora el parámetro tradicional de la forma; en un segundo grupo, de los datos

escribibles, engloba otros tres parámetros del análisis clásico: el ritmo, la melodía y la armonía; el tercer grupo refiere a los arreglos y la interpretación y el cuarto y último, a los aspectos tecnológicos, bajo el cual reúne tres de las variables de análisis referidas al ámbito de la producción mencionadas en sus escritos anteriores: la panoramización (ahora también “formato de mezcla”), la mezcla y el tratamiento sonoro.<sup>16</sup>

En la medida en que ofrece un método de análisis que contempla la relación definitoria —desde nuestro punto de vista— de la música pop-rock con la tecnología de producción, la propuesta de Julien constituye una herramienta verdaderamente valiosa para cualquier trabajo que se proponga hacer un análisis musical de las obras de esta tradición. La afirmación de las primeras páginas de su trabajo sobre The Beatles acerca de la relación única que el rock establece con el estudio y el soporte fonográfico, resulta una intuición sumamente próxima, como es evidente, al planteo que intentamos fundamentar, en este caso, desde el punto de vista estético, yendo más allá del discurso de los músicos en la práctica, así como del iluminador y minucioso análisis musical de la obra de esta banda fundacional sobre los que Julien se apoya.

Nos hemos propuesto, a través de la discusión y el rescate de los aportes de diferentes posiciones, ofrecer un acercamiento desde la estética filosófica a lo que consideramos el aspecto determinante de la música pop-rock. La caracterizamos, finalmente, como la primera expresión artística que en el ámbito de la música popular toma sobre sí, de manera definitoria, la relación que el

---

<sup>16</sup> Respecto de los otros dos parámetros omitidos, el balance y la toma de sonido, el primero queda incluido en el término más abarcador de mezcla y el segundo parece haber sido abandonado, en principio, como categoría central de análisis.

arte de la época de la reproductibilidad técnica guarda con la tecnología para la producción. Sobre la base de esta definición y en la medida en que concebimos dicho vínculo del arte contemporáneo con la técnica de su tiempo como de interés fundamental para la filosofía, consideramos que un estudio estético crítico de la música pop-rock debe partir del reconocimiento del uso de la tecnología para la producción como la verdadera novedad del estilo entre el coro de las músicas populares. Novedad que, a su vez, ha dado las exploraciones más fructíferas de su propia tradición, desde los trabajos de The Beatles y Beach Boys, promediando los años sesenta del siglo pasado, hasta desembocar en la música electrónica de masas como expresión más acabada de la tendencia compositiva en cuestión.

#### REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. [1938-41] (2009), *Current of Music: Elements on a Radio Theory*, trad. de R. Hullot-Kentor (Cambridge: Polity Press).
- \_\_\_ (1941), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9: 17-48.
- \_\_\_ [1947] (2007), *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).
- \_\_\_ [1949] (2003), *Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).
- \_\_\_ [1963] (1975), "Culture Industry Reconsidered", trad. de A. Rabinbach, *New German Critique*, 6: 12-9.
- \_\_\_ [1966] (2002), *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda (Madrid: Editora Nacional).
- \_\_\_ [1969] (1971), *Teoría estética*, trad. de F. Riaza y F. Pérez Gutiérrez (Madrid: Taurus).
- \_\_\_ (1970), *Gesammelte Schriften* [GS], in 20 Bänden (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- \_\_\_ [1973] (2009), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. G. Menéndez Torellas (Madrid: Akal).
- \_\_\_ [1982] (2008), *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max [1941] (2002), *Dialéctica del iluminismo*, trad. de H.A. Murena (Madrid: Editora Nacional).
- BAUGH, Bruce (1993), "Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 2: 23-29.
- BENJAMIN, Walter (1974), *Gesammelte Schriften*, Band I, Zweiter Teil [GS, I/2] (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- BETHUNE, Christian (2003), *Adorno et le jazz* (París: Klincksieck).
- BIDON-CHANAL, Sol (2012), *Negatividad, utopía y libertad: música de vanguardia y música de masas. El diagnóstico sobre la música contemporánea de Theodor W. Adorno y las recuperaciones críticas de Albrecht Wellmer y Diederich Diederichsen*, tesis de grado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- CARROLL, Noël (1998), *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon Press).
- COX, Christoph & WARNER, Daniel (eds.) (2004), *Audio culture: readings in modern music* (Nueva York: Continuum).
- DAVIES, Stephen (1999), "Rock versus Classical Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2: 193-204.
- \_\_\_ (2001), *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, (Oxford: Clarendon Press).
- ENO, Brian [1979] (2004), "The Studio as Compositional Tool", en Cox & Warner (2004: 127-130).
- FRITH, Simon (1978), *The Sociology of Rock* (Londres: Constable and Company, Limited).
- \_\_\_ (1987), "Towards an aesthetic of popular music", en Leppert & McClary (1987: 133-172).
- GOODMAN, Nelson (1976), *Lenguages of Art* (Indianápolis: Hackett).
- GRACYK, Theodore, "Romanticizing Rock Music" (1993), *Journal of Aesthetic Education*, 27, 2: 43-58.

- \_\_\_\_ (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Durham N. C.: Duke University Press).
- \_\_\_\_ (1999), "Valuing and Evaluating Popular Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2: 205-217.
- JULIEN, Olivier (1998a), *Le son Beatles*, tesis de doctorado (París: Université Paris-Sorbonne).
- \_\_\_\_ (1998b), "La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock", *Musurgia*, 5, 2: 55-64.
- \_\_\_\_ (2008) "L'analyse des musiques populaires enregistrées", en Pistone (2008: 141-166).
- KANIA, Andrew (2006), "Making Tracks: The Ontology of Rock Music", 64, 4: 401-414.
- LEPPERT, Richard, & McCLARY, Susan (eds.) (1987), *Music and society: the politics of composition, performance and reception* (Cambridge: Cambridge University Press).
- MIDDLETON, Richard (1993), "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, 12, 2: 177-190.
- PISTONE, Danièle (dir.) (2008), *Le commentaire auditif de spécialité: recherches & propositions* (París: Observatoire musical français).
- POUIVET, Roger (2010), *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des instruments* (París: Presses Universitaires de France).
- SHUSTERMAN, Richard (2000), *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Rowman and Littlefield Publishers).
- SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes).