

Culturas pop y periodismo de rock

Juan Carlos Fernández Serrato

TESIS DOCTORAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Tutor:

Antonio López Hidalgo

Directores:

Antonio López Hidalgo

Jenaro Talens Carmona

RESUMEN

La tesis *Culturas pop y periodismo de rock* presenta un análisis pormenorizado de las características que articulan las culturas pop y ofrece una teoría general de tales formas culturales dentro del panorama de la lógica de los discursos postmodernos. Además de ello se detiene con cierto pormenor en uno de los canales de mediación de las músicas pop, el periodismo, con especial atención a la corriente *underground* de la crítica de rock, estableciendo diferencias entre lo que son los géneros del periodismo cultural dedicado a las músicas pop y lo que denominamos *periodismo rock* o *escritura rock*.

PALABRAS CLAVE: Culturas pop, contracultura, periodismo musical, periodismo rock, archicultura, postmodernismo, teoría de los discursos pop.

ABSTRACT

The thesis *Pop Cultures and Rock Journalism* presents a detailed analysis of the characteristics that articulate pop cultures and offers a general theory of this cultural forms within the panorama of the logic of postmodern discourses. In addition to this, it treats in some detail at one of the mediation channels of pop music, journalism, with special attention to the *underground* current of rock criticism, establishing differences between what are the genres of cultural journalism dedicated to pop music and what we call *rock journalism* or *rock writing*.

KEYWORDS: Pop cultures, counterculture, music journalism, rock journalism, archiculture, postmodernism, theory of pop discourses.

I. INTRODUCCIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

8

1. Sobre las músicas pop.

10

2. Sobre el periodismo de pop y rock.

23

II. HACIA UNA TEORÍA DE LA CULTURA MUSICAL POP.

29

1. El pop es un negocio.

29

2. El rock y la cadena de montaje.

41

2.1. Los músicos

41

2.2. Los productores

52

2.3. Los managers.

54

2.4. Las empresas editoras.

56

2.5. Directores artísticos (A&R).

59

2.6. Los departamentos de promoción.

61

3. La tecnología.

66

4. El concierto en directo: pop y espectáculo.

75

III. UNDERGROUND (1)

86

1. ¿Qué es el underground? Antes de responder véase Monterey Pop.

86

2. ¿Quién sabe lo que es el underground? Otra lectura de Monterey Pop.

96

3. ¿Rebelión? ¿Qué rebelión?

102

4. La música underground y el inicio de la cultura pop alternativa.

115

IV. PERIODISMO DE POP Y ROCK

148

1. El periodismo cultural: generalidades.

148

2. Periodismo musical y gusto estético.

153

3. El pop y los canales de mediación: breve síntesis histórica.

162

4. Periodismo de pop y de rock

191

4.1. Géneros y formatos del periodismo sobre músicas pop.

196

V. UNDERGROUND (2)

202

1. La prensa underground y el periodismo rock en los sesenta y setenta.

202

2. Lester Bangs, casus belli: periodismo sobre pop y rock vs. periodismo rock.

207

2. ¿De quién hablamos cuando hablamos de Lester Bangs?

217

3. De la crítica de discos a la literatura del “yo”.

221

4. ¿De qué habla Lester Bangs cuando habla de rock?

243

5. Mozart-Salieri y una vida rock’n’roll.

271

6. Bangs por Marcus, con permiso de Tom Wolfe.

291

7. Crítica y creación: Para una teoría de la escritura rock como género contracultural.

318

VI. HACIA UNA TEORÍA DEL POP EN EL ESPACIO DE LA CULTURA POSTMODERNA.

323

1. Vanguardia y crisis de la noción de arte.

324

2. Americanismo.

335

3. ¿Cultura popular o cultura de masas? Pop postmodernidad, diseminación y estética del simulacro: la archicultura del americanismo.

340

4. De la cultura a “las culturas”.

343

5. Cultura popular y construcción de identidades.

349

6. Retóricas de lectura y escritura en la postmodernidad: industria cultural, underground y archicultura pop.

356

VII CONCLUSIONES

381

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

385

VIII APÉNDICE

405

Artículo de Lester Bangs comentado, no recogido en *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*.

405

I. INTRODUCCIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Nuestro trabajo enfoca su objeto de estudio, la cultura pop y rock y el periodismo que de ella se ocupa, desde planteamientos teórico-críticos. Nuestro interés se basa en elaborar una teoría del pop que incluya la escritura sobre sus formas musicales y culturales como un elemento inherente al fenómeno pop y que sea capaz de diferenciar dos líneas de discurso pop: el *mainstream* o discurso de la industria pop como negocio inserto en la dinámica de la cultura de masas y el *underground* o discurso de subversión que, desde los mismos géneros es capaz de generar objetos culturales de intención “contracultural” por medio de una relación contradictoria con la industria del espectáculo pop. Aunque no estaremos ajenos a los factores dependientes del contexto histórico (pues no trabajamos desde una concepción de la Teoría como saber formalista y esencialista, aislado de los contextos que afectan a su objeto de estudio y a ella misma en cuanto disciplina social de conocimiento), no pretendemos en esta investigación trazar una historia de las músicas ni de la prensa musical especializada en rock y pop, que dé simplemente por hecho, sin cuestionamiento alguno, que el pop es un fenómeno únicamente musical y que el periodismo que se encarga de él es únicamente aquella actividad discursiva que informa y opina sobre los géneros de la música pop. Pretendemos, por el contrario, llegar a comprender si existen rasgos propios y diferenciadores de este tipo de fenómeno cultural y del periodismo que creció a su amparo, más allá de sus aspectos puramente musicales o de la temática periodística, para lo cual enfocaremos nuestro objeto de estudio desde una perspectiva dominante de carácter interdisciplinar, que combine diversos enfoques (estéticos, retóricos, sociocríticos, filosóficos), al modo de los

Cultural Studies, para establecer una teoría del pop y de las “escrituras” a que ha venido dando lugar desde la década de 1960. La década elegida como punto de partida no es aleatoria, tiene que ver con la revolución cultural que convirtió la música pop (junto a todo lo que la rodeaba y a todo lo que ayudó a producir socialmente como vehículo de cultura) en un discurso complejo de transformación del imaginario de las sociedades occidentales.

Para sostener este último planteamiento, debemos llevar a cabo nuestro trabajo en tres bloques conceptuales conectados: una teoría general del pop, una subteoría del *underground*, una teoría del periodismo de rock y una subteoría del periodismo *underground* dedicado al rock, en la que nos enfocaremos sobre un estudio de caso: la *escritura rock* del crítico norteamericano Lester Bangs; todo ello desde una perspectiva culturalista y no estrictamente musicológica.

Al ser nuestro empeño de orden teórico y no un estudio cuantitativo, la metodología se basa sobre el estudio de la bibliografía existente, ejemplarizada con una serie de análisis de casos, que insertamos al hilo de nuestra exposición. Presenta, pues, nuestro trabajo la forma de una discusión: partimos de una síntesis de lo más significativo que se ha escrito hasta el momento sobre música pop y periodismo de rock y pop y aportamos una teoría abierta a su discusión en el ámbito académico que consideramos una “conclusión provisional”, como “obra en marcha”, algo inevitable en el ámbito de la teoría de la cultura contemporánea.

El mismo término con el que referirnos a nuestro objeto de estudio ya es de por sí conflictivo: ¿pop o rock? Desde el punto de vista de los géneros musicales en los que se ha ido dividiendo la música pop por parte de la crítica periodística, son formas distintas de la producción musical, subgéneros de un concepto más amplio que cabría denominar globalmente como “cultura pop”. Sin embargo, las formas de producción del subgénero del rock'n'roll son idénticas a las del resto de subgéneros y sus límites estilísticos casi imposibles de establecer

más allá del uso de guitarras eléctricas como base fundamental de su sonido. Nuestro uso de la terminología será pues, variable, para evitar confusiones en aquellos contextos en los que pudiese generar imprecisión el uso de uno u otro término, aunque consideramos que, desde un punto de vista cultural, se refieren a un mismo objeto.

Por otra parte, dado el número de referencias a bandas pop que aparecerán en las páginas que siguen, hemos empleado el recurso de indicar en nota al pie un enlace a YouTube donde pueden oírse las canciones o álbumes a los que se hace referencia en cada caso, cuando hemos considerado que era necesario para comprender el planteamiento que se estaba defendiendo en el cuerpo de nuestro trabajo.

1. Sobre las músicas pop.

En nuestro trabajo partimos de la idea de que la música es un fenómeno ambiguo, plurisignificativo, por su propia composición discursiva, un *indecidible*, por emplear la noción de Jacques Derrida (1972), un lenguaje para las emociones o que llega a la razón a través de las emociones sensibles y que, como toda forma de arte, abre su universo signifiante a la especulación inteligente de la imaginación.

La música es un tropo del orden metafórico, ofrece imágenes, pero a diferencia de la transitividad de la metáfora clásica (la sustitución de un referente real por un término imaginario), la música produce textos imaginarios de una abstracción tal que resulta imposible (salvo contadas excepciones de fragmentos

musicales descriptivos o basados en la reelaboración de onomatopeyas reconocibles) el establecimiento de un correlato real fuera del tejido que la composición musical nos entrega. En sí misma, la música es la más imaginaria de las artes, el lenguaje más fantástico, capaz de crear mundos de la nada y desencadenar estados psicológicos en el oyente de forma más vívida que cualquiera otra de las artes.

Contraria por esencia a la figuración, la música impulsa el vuelo libre de la imaginación durante la experiencia sensible hasta extremos que en última instancia tienen que ver con estados de conciencia en los que la sensibilidad queda estimulada hasta el punto de asociar con ciertas formas musicales determinadas emociones (la alegría, la melancolía, la tristeza, la sensación de paz o de plenitud, el desequilibrio de la razón...) e, incluso, momentos realmente vividos por el oyente. La música, entonces, produce un sentido no racional y se convierte en una “experiencia íntima”, en muchas ocasiones difícil de explicar de manera precisa.

Eso, en cuanto a su esencia discursiva, a su materialidad de lenguaje estético; pero la música no es solo una experiencia aislada, no es solo el estímulo para la experiencia de vivencias íntimas, es, asimismo, una institución social, un arte que como tal queda inserto en la idea de cultura, esto es, dentro del espacio que Iuri M. Lotman denomina *semiosfera* o universo semiótico, que puede considerarse como un “conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. [...] El espacio semiótico fuera del cual es imposible la semiosis” (1984: 23-24).

El planteamiento de Lotman se desarrolla a partir de una concepción global de la producción semiótica (como producción cultural, en tanto que todo texto nace inserto en una cultura y puede contribuir a su ensanchamiento, a través de los procesos de intervención del texto en el diálogo social), por analogía con el

sistema de la biosfera. Si la biosfera es el espacio complejo donde se desarrolla la vida, la semiosfera será, en paralelo, el espacio donde se desarrolla la semiosis, los procesos significantes, la producción del sentido. Los rasgos distintivos de la semiosfera, según Lotman, son los siguientes: a) posee un carácter delimitado y b) está dotada de irregularidad semiótica.

Decir que la semiosfera posee fronteras es simplemente afirmar que se comporta como un fenómeno material respecto del universo extrasemiótico, es decir, se distingue con claridad del “afuera” de los procesos de producción del sentido. Esta frontera, obviamente, con ser material no es, sin embargo, perceptible por la imaginación concreta, puesto que la semiosis presenta un carácter abstracto. Pero tal frontera no es un límite estanco, sino una “membrana” porosa, por medio de la cual se asimilan los fenómenos del “afuera” de la semiosis a los lenguajes de la semiosfera:

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa.

[...]

La función de toda frontera y película [...] se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. [...] Significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra del afuera y su conversión en información. (LOTMAN, 1984: 26).

Si las fronteras semióticas son porosas, pues permiten la traducción a lo extrasemiótico de los procesos significantes y viceversa (la traducción a discurso del mundo de los fenómenos extradiscursivos), el interior de la semiosfera no es un espacio de regularidades y simetrías, muy al contrario, la ley de organización interna de la semiosfera es la irregularidad:

El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. [...] La interacción activa entre estos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera. (LOTMAN, 1984: 29-30).

Queda, así definida la semiosfera como un espacio dinámico, en ebullición, cambiante, sujeto a relaciones dialógicas de construcción-deconstrucción en perpetua tensión entre el orden estructural y el caos de la diseminación de los sentidos. Pero Lotman considera que la semiosfera presenta igualmente relaciones dialógicas con la cultura, entendida esta como institución social con “carácter territorial” y esas relaciones tienen que ver con la intersección de la frontera general de la semiosfera con las fronteras particulares de los espacios culturales ligados a un territorio, de manera que la percepción de los límites de la semiosfera y de las culturas (nacionales, territoriales, de clase, de grupo social...) dependen del punto de vista desde el que son considerados:

Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como la frontera semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada. (LOTMAN, 1984: 29).

En este sentido, la música es una forma de diálogo semiótico con el *afuera* de su materialidad discursiva, un proceso de traducción del mundo del afuera de los lenguajes al mundo de las estructuras significantes de la producción musical y una proyección de la información que puede generar dicho discurso musical al mundo extrasemiótico. Todo ello, en relación con las ideas, costumbres, tradiciones, etc. de la cultura o culturas con las que mantiene espacios de intersección.

Pero la música no es “solo” discurso y así Jacques Attali, desde una perspectiva menos centrada en lo semiótico, afirma sin ambages en un trabajo publicado en 1977, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*:

Mozart o Bach reflejan el sueño de la armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzado en el debate político. Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis. Los productos estandarizados de las variedades de nuestros días, los *hit-parades* y los *show business* son las caricaturas, irrisorias y proféticas, de las formas por venir de la canalización del deseo (ATTALI, 1977: 14).

Attali, propone en su ensayo una sugerente idea acerca de cómo la música es capaz, por su misma abstracción *indecidible*, de “profetizar” el futuro social. El hermanamiento con la noción derrideana es cosa nuestra, que quizá Attali no aprobara, pero nos parece aplicable a su idea de la “profecía musical”, aunque, en su caso, su programa investigador sea, en lo demás, perceptiblemente materialista:

El arte lleva la marca de su tiempo. ¿Y acaso no es por eso una imagen clara? ¿Una estrategia de conocimiento? ¿Un instrumento de lucha? En los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nuevas: establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía y la historia del ordenamiento de los ruidos dentro de los códigos; predecir la evolución de la una por las formas de la otra; interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco. (ATTALI, 1977: 14).

En nuestro trabajo queremos armonizar estas dos perspectivas: por un lado la concepción de la producción musical como un discurso, como una producción semiótica, y, por otro lado, entender el funcionamiento de sus procesos de significación dentro de la cultura (entendida como esa síntesis entre la historia de

los hombres, la dinámica de la economía y la historia de la construcción, uso y recepción de los códigos de comunicación y los géneros discursivos).

Lejos, en cambio, de la concepción “profética” de Attali, preferimos entender la música en general y la música pop en particular como un síntoma, como un índice de determinada red de relaciones sociales y significados culturales con los que mantiene una relación dialógica, pero no solo como “un síntoma”, sino también como un espacio particular de producción del sentido (y, por tanto, de refracción de los conflictos ideológicos y de los condicionantes económico-políticos) con suficiente autonomía, que de alguna manera contribuye a refractar y proyectar información de/sobre el tejido social.

El hecho mismo de limitarnos a una particularidad, el pop, y no centrarnos en el estudio de la música en sentido general, no significa que nos desliguemos de la red de relaciones sociales con las que interseca, de las que nace y a las que contribuye con su producción simbólica; por el contrario, ocuparnos del pop implica, además, tomar en consideración nuestro asunto como un fenómeno complejo, como una manifestación cultural no excluyente de, sino concomitante con otras dimensiones culturales ajenas al estricto espacio significativo de lo musical.

Para nosotros el pop será una textualidad, por supuesto, pero una textualidad *heteroglósica*, entramado de muchas “voces”, que a veces no solo no hablan la misma lengua, sino ni siquiera el mismo discurso. En su momento trabajaremos con la idea de que el pop puede entenderse fundamentalmente como una semiótica espectacular, un discurso multicódigo, pero también, adaptando la idea lotmaniana, como una semiosfera dentro de la semiosfera occidental que podría resultar ser una dominante cultural en el actual momento imperial de la cultura del capital o “americanismo” (en el sentido que más adelante nos proveerán filósofos tan distantes en lo político como Heidegger y

Gramsci, lo que tomamos por una coincidencia feliz desde el punto de vista teórico) que, adelantemos ya, solo tiene que ver con los Estados Unidos de Norteamérica en un sentido originario, esto es, por haber sido allí donde empezó su materialización cultural que hoy es la dominante del Imperio (en el sentido del término popularizado por Michael Hard y Tony Negri en su conocido libro del año 2000, *Imperio*)¹ o lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2008) llaman *cultura-mundo*.

Dicho esto, se hacen necesarias algunas precisiones sobre términos empleados en este apartado acerca de la perspectiva teórica que vamos a emplear en nuestro trabajo, pues ahora es el momento de aclararlos. Hemos hablado de *relaciones dialógicas* y de *heteroglosia* constitutiva. Naturalmente nos estamos refiriendo a las nociones que desarrollaron Mijaíl Bajtín y su Círculo².

El término *dialogismo* ha sido uno de los más exitosos aportes del pensamiento bajtiniano a los estudios culturales, aunque en principio fuera concebido para el estudio del uso del lenguaje en las novelas de Dostoievski. La

¹ “El Imperio se está materializando ante nuestros ojos. Durante las últimas décadas, mientras los regímenes coloniales eran derrocados, y luego, precipitadamente, tras el colapso final de las barreras soviéticas al mercado capitalista mundial, hemos sido testigos de una irresistible e irreversible globalización de los intercambios económicos y culturales. Junto con el mercado global y los circuitos globales de producción ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y estructura de mando — en suma, una nueva forma de soberanía. El Imperio es el sujeto político que regula efectivamente estos cambios globales, el poder soberano que gobierna al mundo.” (HARDT y NEGRI, 2000: 4).

² No entramos ahora a valorar la procedencia de los materiales conceptuales del pensamiento bajtiniano ni cuánto se debe en ellos a la labor de Valentin Voloshinov o de Pavel M. Medvedev, ni tampoco queremos entrar en las polémicas respecto a la “autoría” de tal o cuál término, abiertas por el libro de Jean-Paul Bronckart y Cristian Bota, *Bakhtine demasqué: Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif* (Genève, Droz, 2011). Para nosotros Mijaíl Bajtín y el Círculo Bajtín son únicamente “marcas” teóricas, más o menos afortunadas, puesto que lo que nos interesa es la potencia hermenéutica de las nociones y conceptos que, además, fueron en origen concebidos para el estudio de la literatura y que nosotros empleamos en el ámbito más amplio de los Estudios Culturales (en coincidencia, eso sí, con las derivas de los últimos escritos de Bajtín) aplicándolos a nuestro análisis del fenómeno pop.

fortuna del concepto tiene que ver con su adecuación a las perspectivas de “relatividad” en las Ciencias Humanas que ha caracterizado el pensamiento occidental desde la década de 1960 y que intuye el propio Bajtín (su relación con las corrientes del pensamiento occidental coetáneo resultan difíciles de esclarecer, por la posición cultural de la entonces Unión Soviética y las peripecias vitales del propio Mijaíl Bajtín) en sus escritos y apuntes finales de hacia 1970-1971.

El término fue usado en diversas ocasiones por Bajtín, pero a nuestro juicio la formulación más completa es esta que encontramos en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936, ed. rev. y aum. 1963):

Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra, no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por la voz de otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos, su propio pensamiento la encuentra ya poblada. Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella, quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra, incluyendo el discurso literario. Cada corriente, en cada época concreta, posee su propia percepción de la palabra y su propio diapasón de posibilidades verbales. La última instancia de sentido que quiera transmitir un creador, inmediatamente, en una palabra no refractada e inconvencional, no puede ser expresada en cualquiera situación histórica. Cuando no existe la “última” palabra propia, toda concepción artística, todo pensamiento, sentimiento y vivencia han de refractarse por medio de la palabra ajena, del estilo y manera ajena con las cuales no puede fundirse directamente sin reservas, sin distancia, sin alteración” (BAJTÍN, 1963: 283).

Resumiendo las aportaciones previas con Voloshinov (Bajtín/Voloshinov, 1929), Bajtín plantea aquí el hecho de que toda comunicación (demos un paso más adelante por nuestra cuenta: de “palabra” a “mensaje enunciado” en cualquier código y situación comunicativa y entendamos el término “palabra” en este último sentido y los términos “hablante” y “creador” en el de “comunicador”) refracta

valores ideológicos, porque los lenguajes no son solo signos que remiten a una realidad extrasemiótica o conceptual, sino que están cargados de ideología por el mero hecho de ser acuñaciones sociales con desarrollo histórico propio. Los lenguajes con los que nos comunicamos son lenguajes heredados y con ellos toda la red de valores y valoraciones que el uso de los otros antes que nosotros han venido haciendo, de manera que toda comunicación forma parte de un diálogo permanente en la semiosfera, que cristaliza en formas culturales socialmente enmarcadas y “marcadas”. Por lo tanto, no existe comunicación “adánica”, no existe “una primera vez” ni una “última palabra”, sino que la propia comunicación es un entramado de voces y valores en relación, negociación o conflicto que refractan y a su vez inciden en los procesos sociales en los que son producidos (contextos históricamente cambiantes).

En cuanto a la noción de *heteroglosia*, se deriva de la anterior y podría entenderse como la idea de que el lenguaje, los lenguajes, presentan la superficie material de un tejido complejo de voces distintas coexistentes en un mismo espacio-tiempo (*cronotopo*) y en continuo diálogo, negociación o conflicto.

En su libro sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* (1941), donde plantea con mayor profundidad su idea de carnavalización de la vida como característica de la cultura popular y marca discursiva de su carácter crítico³, Bajtín nos deja ver cómo esa heteroglosia, esa confusión de voces en un mismo espacio y tiempo es característica de la vida cultural de la “plaza pública”. Extendamos este lugar-concepto a la idea más abstracta de cultura popular y dejémoslo en la memoria para que nos evoque lo que explicaremos en el capítulo de este trabajo correspondiente al estudio de la subcultura *underground*.

³ Según Bajtín (1941), la crítica en la cultura popular no se hace por los mismos medios que en la cultura de los señores, cultura distinguida, alta cultura o cultura “noble”, sino a través de la ambivalencia de los valores que posibilita la burla y la sátira carnalescas.

Así pues, una vez mostradas las cartas teóricas, habremos de precisar por qué este ensayo se mueve en las eclécticas perspectivas de los discutidos Estudios Culturales, pero para no seguir con la discusión sobre la idea de cultura y de cómo debieran ser o son los estudios culturales, nuestro eclecticismo “interdisciplinario” busca refrendo en las palabras de uno de los grandes teóricos de los estudios de economía política de los medios de comunicación y de la cultura de masas, Amand Mattelart, que en colaboración con Érik Neveu afirma lo siguiente en las primeras páginas de *Introducción a los estudios culturales* (2003):

Se trata de considerar la cultura en un sentido amplio, antropológico, de pasar de una reflexión centrada en el vínculo cultura-nación a un enfoque de la cultura de los grupos sociales. Aunque permanece sujeta a una dimensión política, el meollo de la cuestión consiste entonces en comprender de qué manera la cultura de un grupo, y sobre todo la de las clases populares, funciona como rechazo del orden social o, a la inversa, como forma de adhesión a las relaciones de poder. (MATTELART y NEVEAU, 2003: 15).

Nos interesa, por tanto, estudiar el pop como fenómeno complejo que refracta ideología de grupo social o, dicho de otra manera, analizar los componentes de su funcionamiento semiótico, su historia, el entramado económico que lo sustenta para establecer cuál o cuáles pudieran ser esa(s) ideología(s) y a los intereses de qué grupo o grupos sociales corresponde.

Para ello habremos de enfocar nuestro asunto desde una perspectiva teórico-crítica, que no renuncie a la dimensión hermenéutica ni a la valoración interpretativa, pues nuestra intención es desarrollar una teoría implicada, en la que el investigador no se mantiene al margen del todo, pues si bien la mirada científica que aquí aportamos pretende ofrecer saberes sociales más allá de los caprichos de la subjetividad, también lo es que una crítica sustentada en la teoría ofrece otro tipo de saber, un saber transformador, que no esconde que toda

postura teórica lo es a la vez política. No hay teorías imparciales, ni siquiera la ilusión del aparentemente aséptico funcionalismo estructural logró desligarse de una visión ideológicamente liberal en sus descripciones del todo social. Se quiera o no se quiera, teorizar es levantar mapas, limitar territorios y dibujar líneas de fuga a través de las cuales se acceden a otros puntos de vista sobre la realidad estudiada.

Por otra parte, hemos de advertir una provocación manifiesta en estas páginas. Se refiere a los términos pop y rock, habitualmente considerados géneros musicales distintos, pero ¿“géneros” de qué?, ¿de la antaño llamada “música ligera”?, ¿de la música “popular”? y, en este caso, ¿por qué habría que considerar “popular”, o sea, emanada directamente de las tradiciones y del imaginario del “pueblo”, toda esa música industrializada, producida en serie, gobernada por el marketing y preparada por ejecutivos de discográficas para ofrecer placeres efímeros y constantemente renovables a un mercado primero de adolescentes y jóvenes, luego, tras su globalización a partir de la segunda mitad de la década de 1960, también de adultos? Estos interrogantes son los que buscamos responder en este trabajo y para ello hemos de asumir que “música pop” es una forma específica de producción, distribución y consumo musical en el que conviven varias corrientes e incluso tradiciones antaño reducidas al ámbito de lo folklórico (¿qué otra cosa es la *world music* sino la adaptación a las fórmulas del pop de sonidos y tradiciones musicales ancestrales y propias de folklores que no están en el centro del Imperio?). Por lo tanto, usamos indistintamente pop y rock, por cuanto son formas de producción musical idénticas que se remontan al menos al estallido del *rock'n'roll* (ahora sí considerado como género musical) a mediados de la década de 1950. Cuando nos referimos a géneros musicales diferenciados dentro de la categoría general de la música pop lo especificamos con la suficiente claridad en cada contexto específico en el que aparecen.

Así las cosas, el plan del trabajo de la primera parte de nuestro estudio (*Hacia el pop*) se organiza en tres bloques. Un primero (*La industria musical pop*) dedicado a la descripción general del funcionamiento complejo del producto cultural que llamamos música pop. Un segundo (*Mainstream y underground*) centrado en el estudio de las músicas *underground*, como opuestas al gusto musical masivo denominado *mainstream*, pero sobre todo como aglutinantes de todo un movimiento de rebeldía en distintos campos artísticos, sociales y políticos, que emergió hacia la década de 1960 en los Estados Unidos y aún se mantiene como “espíritu rebelde del rock” en diversas mutaciones, debidas a los cambios sociales de la historia de la postmodernidad occidental. Pop y sensibilidad postmoderna coinciden en el tiempo y significan la doble cara de la cultura global que domina en estos tiempos de capitalismo transnacional y economías neoliberales convertidas, mucho más allá de su mero funcionamiento como factor económico, en pensamiento único imperial. Finalmente, un tercer bloque el cuarto capítulo (*Hacia una redefinición del pop en el espacio de la cultura posmoderna*), que aglutina los anteriores desde una perspectiva culturalista y en el que se ofrece como conclusión el concepto de *archicultura pop* a modo de noción heurística, a la que consideramos la aportación más precisa de este trabajo al conocimiento del funcionamiento de las culturas pop.

Se observará, por otra parte, que la casi totalidad de las referencias que hacemos en estas páginas sobre músicos, discos, industria y hasta medios de comunicación dedicados al pop pertenecen al ámbito norteamericano o británico. Esto es así, porque el pop es un fenómeno originariamente anglosajón y queda definido en sus rasgos fundamentales (que perduran hoy día) a mediados de la década de 1960, en un viaje cultural de ida y vuelta Estados Unidos-Reino Unido y viceversa. Ya no podemos hablar del pop como un fenómeno exclusivamente reductible al ámbito anglosajón, pero tampoco debemos olvidar que su modelo de

producción, distribución y consumo no ha sido modificado fuera de ese espacio cultural, salvo en la creación o fusión de nuevos géneros musicales, como la *world music*, por ejemplo. Esto es lo que lleva a a Jenaro Tales y Luis Puig en su *Rocking, Wrintig and Arithmetic* (1993: 1) a advertir con contundencia: “The development of rock’n’roll during the last three decades runs parallel to the (pretend) dissolution of National Cultures into the (apparently) shared Cultural typologies of the so-called Global village”⁴

Hemos de precisar que no somos observadores imparciales, ya hemos asumido la dimensión política que toda teoría porta se quiera o no, pero no es a eso que ya ha quedado apuntado a lo que nos referimos, sino a los muchos años que llevamos escuchando pop y a los que seguiremos disfrutándolo, a todo aquello que como aficionados leímos, miramos y escuchamos desde la pasión adolescente al criticismo maduro. Escribir sobre pop es escribir sobre una parte de la intrahistoria occidental de los últimos sesenta años y desde luego sobre la nuestra propia como habitantes del mundo contemporáneo.

De justicia es consignar aquí la labor pionera en los espacios académicos (otra cosa es el ámbito periodístico y de ensayo divulgativo, donde el pop ha tenido siempre trato de lujo en las plumas de Diego A. Manrique, Ignacio Juliá, Jaime Gonzalo, Rafa Cervera, Jesús Ordovás y centenares más de periodistas veteranos o jóvenes escritores sin complejos cuya lista se haría interminable) de Jenaro Talens, de Luis Puig y, más tangencialmente, de José Luis Pardo, que han creado una todavía incipiente escuela de análisis culturalista de las músicas pop y de las ideologías estéticas, proyectada en las aportaciones de otros investigadores que han recogido su testigo como Antonio Méndez Rubio, Joan Elies Adell, Manuel Fuentes, José Luis Campos o Luis A. Abad, entre otros.

⁴ “El desarrollo del rock’n’roll durante las tres últimas décadas corre parejo a la (pretendida) disolución de las Culturas Nacionales dentro de las (aparentes) tipologías Culturales compartidas en la autodenominada aldea Global.”

2. Sobre el periodismo de pop y rock.

En cuanto a la segunda parte de este trabajo (*Canales de mediación: el periodismo sobre pop y rock*) se enfoca exclusivamente sobre el periodismo cultural que tiene como objeto las músicas pop. En primer lugar se estudia la importancia de la mediación comunicativa para la difusión de las músicas pop, para a continuación en el siguiente capítulo establecer una teoría crítica de lo que denominamos *periodismo rock*, a partir del estudio de la obra del periodista norteamericano Lester Bangs y de la visión de la importancia de su trabajo que nos ofrece el también periodista, historiador y teórico del pop Greil Marcus en la antología *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (1985). Nuestra hipótesis de partida es que el *periodismo rock* es una forma particular de las escrituras sobre rock (a la que incluso podría denominarse simplemente *escritura rock*) entendidas como parte de una cultura, la del pop, que tiene una especificidad propia con respecto a la alta cultura y a la cultura popular tradicional o folklórica, y que, sostenemos, produce un discurso igualmente diferenciado, una escritura que, además de en la música y el espectáculo pop, se refleja en la propia materialidad textual de las producciones de los escritores rock.

No pecaremos de ingenuidad al considerar el periodismo como un discurso que refleja de manera transparente la realidad de los acontecimientos sociales, recordemos aquella anécdota que glosaba Patrick Charodeau en *El discurso de la información: La construcción del espejo social* (1997):

A una oyente [de la emisora de radio France Inter] que reprochaba a los periodistas “dar solo informaciones negativas”, le respondió [uno de los periodistas que participaban en la tertulia]: “Nosotros no somos fabricantes de información. La información está aquí, la actualidad está aquí, se nos impone”. Aquí tenemos el mito de la transparencia, pero no resiste el análisis. El oyente, si hubiera podido y querido, habría podido replicar: “La actualidad mediática está aquí [...] y usted es quien me la impone”. (CHARODEAU, 1997: 272).

En efecto, la relación entre la información mediática y el acontecimiento que la hace posible no es inocente, la teoría del periodismo como espejo, originada en el siglo XIX planteaba que “el periodismo refleja la realidad. Es decir, las noticias son del modo que las conocemos porque la realidad así las determina” (PENA DE OLIVEIRA, 2007: 135). Sin embargo, sabemos que los acontecimientos sociales que el periodismo difunde distan mucho de ser simplemente sucesos objetables. Ciertamente que lo que sucede sucede, pero no todo aquello que ocurre es percibido como acontecimiento noticiable por los medios de comunicación. De hecho, desde los orígenes del periodismo los acontecimientos considerados materia de información no han sido siempre los mismos. El acontecimiento se construye desde las instancias que dominan la difusión de noticias y opiniones de acuerdo a sus intereses políticos y así, Miquel Rodrigo Alsina (2005: 130-131) establece tres periodos claramente diferenciados respecto a lo que se considera acontecimiento noticiable: a) desde el s. XV hasta mediados del s. XIX; b) los acontecimientos en la época de la prensa de masas (desde la segunda mitad del s. XX a mediados del s. XX); y c) los acontecimientos durante el dominio de la comunicación de masas (desde la segunda mitad del s. XX hasta la actualidad).

En el primer periodo “el conocimiento del acontecer era un privilegio de las clases dominantes” (RODRIGO ALSINA, 2005: 131) y por lo tanto sus clientes eran la nobleza y la burguesía comercial y financiera, lo que determinaba qué

sucesos no eran de de interés informativo y cuáles sí: aquellos acontecimientos que reforzaban la imagen del poder real y nobiliario y aquellos otros que podían incidir en el desarrollo del comercio.

En el segundo periodo, la prensa se convierte en un negocio, precisamente llevando el acontecimiento a una masa indiferenciada en lo que respecta a la clase social, pero fundamentalmente urbana. Se trata de vender periódicos y, por lo tanto, de buscar denominadores comunes en los acontecimientos por los que la masa quiere pagar el precio del periódico, reabre así a una doble dirección tipológica en paralelo a la democratización de la sociedad: a) el acontecimiento político y b) el suceso (delitos, historias excitantes o entretenidas), lo que da lugar a la prensa política y a la de sucesos, respectivamente. Además, como nos indica Rodrigo Alsina (2005: 136): “frente a los acontecimientos sociales, la prensa adopta una postura más activa; ya no se trata de recibir la información y comentarla, sino que hay que descubrir el acontecimiento”. El sensacionalismo será otra de las características del nuevo modelo de prensa surgido a mediados del s. XIX: “hay una gran demanda de acontecimientos, esto hace que sea frecuente la exageración o incluso la falsificación del acontecimiento. Lo importante es vender más periódicos” (Rodrigo Alsina, 2005: 137).

Finalmente, en la sociedad de los *mass-media* la aceleración tecnológica de la información provoca, entre otros efectos, lo que se ha denominado una “sociedad acontecedora”, en el sentido de que la sociedad entera parece necesitar que sucedan hechos relevantes constantemente, ampliando el interés tanto de los medios como de sus destinatarios a lo que ocurre en todo el mundo, que ahora es objeto de interés y cada vez de mayor peso conforme avanza el proceso de globalización. Esto genera una diversidad temática mucho más amplia que la que había podido considerarse noticiable en las dos épocas anteriores, con un curioso efecto:

[...] Frente a esta diversidad temática se da una tendencia hacia la homogeneidad formal. El acontecimiento, en general, se aproxima al tipo de acontecimiento de sucesos. El acontecimiento ha pertenecido a una categoría histórica bien determinada: el acontecimiento político, social, literario, científico, etc. Es decir, el acontecimiento viene definido por la importancia del mensaje. En cambio, el suceso ocupa un lugar opuesto dentro de las categorías de importancia: el suceso nos remite a unas convenciones sociales que han sido vulneradas. Se produce la ruptura de la lógica de lo cotidiano. Un conocido aforismo periodístico señala que el acontecimiento es que un hombre muerda a un perro y no a la inversa. (RODRIGO ALSINA, 2005: 140)

La transformación de la idea de lo que es o no acontecimiento ha sufrido históricamente, pues, una evolución hacia lo que Guy Debord (1967) denominó “sociedad del espectáculo”, de manera que la necesidad de encontrar acontecimientos a menudo acaba en su manufactura intencionada. Los acontecimientos noticiables hoy resultan ser demasiado a menudo sucesos manipulados para dotarlos de una importancia social que en muchas ocasiones no tienen; incluso se llega a crear acontecimientos ficticios por deformación de hechos o asuntos irrelevantes, convirtiendo situaciones de vida privada absolutamente comunes, por ejemplo, en un gran espectáculo televisivo, por medio de la estrategia de asignarlos a personajes previamente considerados como “famosos” o creados mediáticamente para serlo. A lo que habría que sumar, con la generalización del uso ciudadano de las redes sociales, la puesta en circulación de noticias falsas y bulos con intenciones de propaganda política o comercial (las hoy tristemente famosas *fakes news*).

El discurso periodístico es un complejo entramado de relaciones entre la textualidad específica de una pieza, su relación con los hechos de la realidad extradiscursiva, las determinaciones normativas del género por el que viene

marcado y los rasgos estilísticos impuestos por el medio o las escuelas periodísticas y los desarrollados por el propio periodista. La relación entre información y opinión o comentario, la lucha entre la subjetividad inevitable y la tendencia a una objetividad imposible, como absoluto informativo, se dejan ver en unos géneros más que en otros. Uno de los más interesantes por los niveles de hibridación posibles es el columnismo, donde se muestra con mayor claridad el componente de ficción que siempre amenaza al texto periodístico que se pretende “espejo de la realidad”. En este caso, fundamentalmente por lo que Gerard Genette denominó “literariedad por dicción” en su ensayo de 1991, *Ficción y dicción* (trad. esp., Barcelona, Lumen, 1993), es decir, una ficcionalidad provocada no por el recurso a la imaginación, a la fantasía o a la invención de lo que no es “realidad”, sino por el hecho de recurrir a técnicas retóricas o competitivas propias del discurso literario, lo que provoca un menor anclaje del texto a la intención de reflejo de los hechos, que marca siempre a los géneros puramente informativos. En ocasiones, el empleo de recursos propios de la literatura de ficción lleva al columnista incluso al empleo de la ficción pura como estrategia de acercamiento a lo más hondamente esencial de la realidad que comenta.

Al respecto ha dejado escrito Antonio López Hidalgo (2012: 136): “La presencia de la ficción en la columna es una de sus características definitorias porque, a excepción del artículo, ningún otro género periodístico admite la fábula como posible recurso para analizar la realidad”. Sin embargo, lo que diferencia este fabular periodístico del puramente literario es la supeditación del recurso ficticio a la explicación de cómo interpreta el columnista el acontecimiento real que le lleva a la escritura. Es lo que López Hidalgo (2012: 14) resume en el siguiente aserto: “El columnista se debate, en ocasiones, entre la ficción y su propia vida. Porque no engaña ni fabula, sino que narra su propia experiencia. Inventa lo vivido.” Es la libertad creativa de la columna y también del artículo lo

que les lleva más allá de la teoría del espejo hacia el terreno de la crítica interpretativa.

Desde la perspectiva general del Análisis del Discurso, el periodismo puede entenderse como lo que Charaudeau (1997: 130) denominó *discurso circulante*: “[...] una suma empírica de enunciados con un propósito de definición sobre qué son los seres, las acciones, los acontecimientos, sus características, comportamientos y los juicios vinculados a ellos”. El periodismo, entendido de tal manera, cumple las tres funciones básicas de todo discurso circulante, que, según Charaudeau (1997: 130-131) son las de balancear la dicotomía poder/contrapoder y establecer las reglas de producción discursiva para la regulación y dramatización de la cotidianidad. Estas son las funciones principales que nos interesa estudiar para llegar a una teoría crítica del periodismo de pop y de rock y de la obra de Lester Bangs como ejemplo de *periodismo rock* (sin “de”). Con ello pretendemos poder explicar el fenómeno de las escrituras sobre músicas y culturas pop como un espacio que refracta un sistema de valores particular y que no se corresponde ni con el que se puede encontrar en la crítica de música clásica, ni en los demás géneros del periodismo cultural.

II. HACIA UNA TEORÍA DE LA CULTURA MUSICAL POP.

1. El pop es un negocio.

La música pop se desarrolla dentro de las industrias culturales, eso es una obviedad, pero ¿a qué nos referimos exactamente con el término de *industria de la música pop* y cuál es su papel dentro del mercado postmoderno de la cultura? Estos ya son asuntos que exigen una consideración más atenta, porque nada es lo que parece en el mundo del negocio de la música.

El tema ha sido estudiado desde distintos puntos de vista teóricos por diversos investigadores, aunque los resultados más interesantes, a nuestro juicio, se han conseguido desde los enfoques sociológicos cualitativos de Simon Frith (1978, 1999 y 2001) y Keith Negus (1992, 1993, 1995 y 1999), este último con una fuerte impronta de los estudios de economía política de la cultura.

Como sabemos el término *industria cultural* fue introducido por Adorno y Horkheimer en famoso artículo de 1944 “La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas”, publicado por primera vez en la *Dialéctica de la ilustración* (1947) y revisado más tarde, en 1967, por el propio Theodor Adorno en el más sintético “La industria cultural” (ADORNO y MORIN, 1967: 7-20). Asunto sobre el que volveremos a incidir al término de este capítulo. Bástenos por ahora mantener el concepto tal como Adorno y Horkheimer (1944) lo definieron: como una producción cultural que busca el beneficio antes que la difusión de valores

estéticos, ideológicos, etc.; o, mejor, que la difusión de valores se hace únicamente en virtud de su capacidad de producir beneficios económicos. Adorno y Horkheimer critican desde este planteamiento la denominación de *cultura de masas* como noción engañosa, en cuanto que si bien la industria cultural tiene en cuenta las preferencias de la masa, ello es únicamente como un elemento más en las estrategias de producción de mercancías culturales diseñadas para que sean consumidas en la mayor medida posible y en modo alguno nacen espontáneamente de las manifestaciones culturales de ese nuevo “pueblo” que constituye la masa social de las sociedades industrializadas. Por lo demás, los productos de la industria cultural tienen por objeto la creación de universos de significados y valores confortables que no alteren el *status quo*, esto es, acrílicos o *antidesmitificadores* (*anti-Aufklärung*, en ADORNO y HORKHEIMER, 1944 y ADORNO, 1967), ya que su objetivo no es la creación de conciencia crítica (objetivo de la alta cultura), ni la difusión de esa “rudeza” cultural (así la denomina Adorno en su artículo de 1967 refiriéndose a la cultura popular) que nace de la expresión simbólica de las relaciones del pueblo con su entorno, sino la creación y el desarrollo comercial de un mercado siempre creciente de consumidores de productos culturales, educados para buscar en estos productos únicamente la satisfacción de un placentero alejamiento de las contingencias de la realidad social. Un consumo de evasión y entretenimiento, no un consumo de reflexión, la cultura marcada como mercancía desechable y nunca consumida por su valor de uso tradicional (el empleo útil para la vida social y personal del universo simbólico que crea la dinámica cultural), sino por su valor de *fármakon* (según el desarrollo

de la noción que Jacques Derrida hace en *La diseminación*⁵) de “calmante”, de remedio ambivalente por cuanto en sí mismo toda droga puede ser tanto un remedio para una enfermedad, como un veneno que agrave el mal al que se quiere combatir con él.

El *fármakon* es un *indecidible*, un hecho ambivalente, y así el pop que la industria puede producir como “remedio”, como inductor de un goce efímero que calme las angustias de la vida diaria llevando el “estado de fiesta” en medio de la realidad compleja y trabajosa de cada día (¿no es eso lo que buscamos cuando nos ponemos música, pertenezca ésta al género que pertenezca? ¿no es el pop la música más adecuada para aquellos que no pueden acceder al goce culto de la música más compleja y hasta para los que pudiendo hacerlo prefieren la sencillez que da la compañía del pop?). Pero ese mismo remedio, ese mismo calmante no deja de ser en sí mismo un peligro para la intención con la que la industria

⁵ No vamos a hacer aquí una comparación históricamente funambulista, sino tomar la lectura de un elemento de este debate que hace Jacques Derrida en *La diseminación* (1972) para construir el concepto hermenéutico de *fármakon*. Derrida desarrolla su idea a partir de la lectura de las diferentes traducciones al francés del *fármakon* griego, especialmente a partir del diálogo *Timeo* de Platón, pero también de otros desarrollos de la idea en *Filebo*, *Protágoras*, *Fedro* o *La República*. Su planteamiento central nace de la identificación que en *Fedro* hace Platón entre el *fármakon* y la escritura, utilizando un mito egipcio en el que el rey Zot recibe la escritura como la salvación del pueblo egipcio: “Un conocimiento (*macema*) que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos (*sofōterus*) y más capaces de acordarse (*mnemonikōterus*): la memoria (*mneme*), así como la instrucción (*Sofía*), han hallado su remedio (*fármakon*)” (DERRIDA, 1972: 143).

Más adelante Derrida insiste en el hecho de que la palabra *fármakon* puede significar tanto un remedio como un veneno y que las sospechas socráticas y platónicas sobre la *escritura* como *fármakon* en un sentido pernicioso, esto es, como ocultamiento de *la verdad*, esconden una ambivalencia esencial: “no existe remedio inofensivo. El *fármakon* no puede ser nunca simplemente benéfico” (DERRIDA, 1972: 148). El *fármakon* es, por tanto, un *indecidible*, es y no es a un tiempo. La *escritura* mantiene ese mismo carácter en las discusiones filosóficas griegas de los siglos V y IV a. C. y, dentro de un concepto ampliado de escritura como “inscripción”, como una semiótica formal (el sistema gráfico) que simula otra semiótica formal (el sistema de la lengua hablada). Así es como entendemos el pop, una suerte de *escritura espectacular* de tal complejidad que resulta ser al cabo solo una escritura de sí misma, un simulacro de discurso cultural, entendido éste en los términos modernistas que estableció la Ilustración.

empezó a producirlo: las revueltas *hippies* o *punks* nacen en la misma industria del entretenimiento e incluso llegan a transformar su *fármakon* en un medio de agitación y no en un calmante inocuo. Quede esto aquí apuntado, pues será uno de los temas que desarrollaremos en el capítulo final de nuestro trabajo.

El estudio de Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* (1999) soslaya este aspecto en términos generales y centra su análisis en un fenómeno concreto de la industria de la música pop, aquellos valores que se proyectan desde el negocio musical controlado por las multinacionales. Partiendo de la premisa básica de que “la industria produce cultura y la cultura produce una industria” (NEGUS 1999: 35), pretende explicar cuál es el patrón por medio del cual la industria musical produce cultura, refiriéndose así “al modo en que las multinacionales del ocio montan estructuras organizativas e instituyen prácticas de trabajo para crear productos identificables, artículos de consumo y *propiedades intelectuales*” (NEGUS, 1999: 36; las cursivas son nuestras) y, dado que la industria musical es un fenómeno esencialmente comercial, importa también delimitar:

Cómo las presiones comerciales pueden limitar la circulación de ideas no ortodoxas⁶ u opuestas y cómo el control de la producción por parte de unas pocas multinacionales puede contribuir a ampliar las divisiones sociales y las desigualdades de información, no solo dentro de los países sino a escala mundial. Que las multinacionales del ocio y el arte más importantes están intentando continuamente controlar la producción cultural y por tanto maximizar los beneficios que ésta les reporta. (NEGUS, 1999: 37-38).

⁶ Negus entiende aquí por “ortodoxas” aquellas producciones musicales que se ajustan a patrones comerciales estandarizados, que son los que generan beneficios económicos aceptables desde la idea de rentabilidad comercial a las empresas que invierten en su producción, distribución y venta; permitiendo, igualmente, el establecimiento de patrones de producción que posibilite a las empresas estudios prospectivos y previsiones de mercado respecto de producciones musicales futuras y sus posibles efectos sobre las opciones de compra de los consumidores potenciales. Es lo que habitualmente se conoce como producciones y géneros del pop *mainstream*.

Negus resalta que, según las conclusiones de N. Fligstein en *The Transformation of Corporate Control* (1990), la práctica de este control sobre la producción cultural dirigida al comercio masivo se efectúa por medio de la aplicación de estrategias comerciales al proceso de creación estética, de difusión publicitaria de los productos musicales, y de adecuación a estándares de gusto consumista de probada rentabilidad.

En un estudio clásico de 1978, *Sociología del rock*, Simon Frith citaba las palabras del mánager y productor de grupos pop Hal Carter en una entrevista de 1974, para establecer lo que él llamaba “la fórmula del negocio musical”:

Los cantantes producen el arte, los mánagers lo manipulan convirtiéndolo en negocio vendible, y las compañías discográficas proporcionan el vehículo para montarse en él”

Las exigencias básicas para el éxito en el rock son un talento suficiente, un mánager eficiente y una compañía de discos emprendedoras

El ingrediente central de todo esto es la relación entre la compañía discográfica y el artista: la compañía proporciona su equipo al artista para hacer que su música sea un producto de masas vendible. (FRITH, 1978: 97)

A pesar de tiempo transcurrido la fórmula sigue siendo una referencia, aunque no una referencia inalterable. Hay que matizar mucho al respecto. En primer lugar el producto que se vende, el disco, según Frith en 1978, ya no puede ser considerado el único producto, ni siquiera el “producto por antonomasia” del negocio del rock puesto que el disco (de vinilo entonces, cassettes y cd’s después, formatos digitales mp3 y similares, así como la distribución en descargas a través de líneas telefónicas, ya sea para ordenador o para teléfonos móviles, hoy) no es más que un soporte físico ¿para un producto inmaterial, una producción simbólica, la canción? No solo. Este es el comentario del sociólogo y periodista Frédéric Martel cuando en 2009 en otra entrevista, esta vez al vicepresidente de la

multinacional discográfica EMI⁷, Bruce Lundvall, habla de su extrañeza ante la evolución que ha seguido el negocio musical:

Pero no solo es Internet. Bruce Lundvall ya no entiende el nuevo mundo en el cual está entrando actualmente la industria de la música. Cuando le dicen que una discográfica debe proponer a Japón más de 400 formatos de sus canciones para más diferentes aparatos, se queda estupefacto: estos van desde el teléfono móvil a los videojuegos pasando por las carátulas de disco transformadas en fondo de pantalla para el teléfono. (MARTEL, 2010: 128).

Los cambios tecnológicos y las nuevas estrategias financieras de las compañías de discos han transformado la faz del negocio del pop. La estupefacción de Lundvall es comprensible para los viejos guerreros de la industria del disco. Un histórico del negocio musical, como él, que dirigió el sello de jazz Blue Note, pasó a Electra por sus éxitos al modelar la carrera de la cantante de jazz Norah Jones para convertirla en una estrella del pop, consiguió dos premios Grammy y era, cuando lo entrevista Martel a sus setenta y cuatro años, el gran dinosaurio del negocio musical en Estados Unidos, en poco más de cuarenta años se había convertido simplemente en “historia”.

Pero vayamos por partes y sigamos, por el momento, la fórmula de Frith para comprender la naturaleza y el contexto de los cambios que el negocio de la

⁷ La EMI (Electric and Mechanical Industries) es una corporación multinacional con sede en el Reino Unido fundada a finales del siglo XIX, aunque refundada en los actuales términos de negocio en 1931. Además de fabricar sistemas de televisión, material médico y sistemas de armamento, dispuso en los años cincuenta de una división de grabación y venta de discos bajo diversos sub sellos como HMV (Her Master Voice, la conocida como La Voz de su Amo en las ediciones españolas), Columbia o Parlophone (éste último su criatura menos mimada hasta el éxito sin precedentes de The Beatles). La posterior evolución de la compañía con fusiones y adquisiciones de empresas del sector del entretenimiento y las comunicaciones en Estados Unidos, conllevó anuncios de venta de la sección dedicada a la música, pero por el momento sigue en marcha EMI Music y además, como una de las más potentes multinacionales del disco. (cfr. NEGUS, 1999: 75-77 y FRITH, 1999: 13-15)

música pop ha sufrido desde los años cincuenta del pasado siglo hasta nuestro presente.

En un principio es cierto que el negocio del pop se basa en la firma con una compañía de discos de los artistas (compositores e intérpretes, a veces coincidentes en una misma persona, que desde el éxito de Dylan y The Beatles es lo general en el rock que aspira más a la creación de productos de “arte pop” que al mercantilismo musical, aunque no necesariamente es así en todos los casos). Los artistas se comprometen en componer e interpretar música y la compañía hace discos con ella, pagando todos los costes de la grabación, publicidad y distribución, además de los porcentajes sobre la venta de discos a que tienen derechos los músicos, quedando la compañía como la propietaria de los derechos del producto grabado (no así de las canciones, que pertenecen a los compositores, a menos que éstos decidan también vender los derechos a la discográfica o a una casa editora musical) y reservándose por contrato cuándo, dónde y cómo se harán la publicación y promoción del disco. A veces los músicos se dejan llevar por los golosos adelantos sobre esos porcentajes de venta o *royalties*, con resultados diversos, pero que en no pocas ocasiones acaban encadenando a los artistas a la discográfica y a sus criterios de producción de cultura vendible, con la consiguiente manipulación de la creatividad de los artistas atendiendo únicamente a criterios de rentabilidad comercial. Se produce así lo que suele llamarse en el lenguaje de los fans un “vendido” a la industria. Casos hay muchos, especialmente el formaciones musicales longevas en el negocio que empezaron con fórmulas artísticamente arriesgadas y fueron dulcificando sus propuestas al hilo de las exigencias de la discográfica (Elton John, Pink Floyd, Genesis... la lista es demasiado larga). La razón la explicaba ya el agente, mánager y productor Terry King en un artículo publicado en la revista británica *Melody Maker* en 1971. Salvando las cifras a las que se hace referencia, nada ha cambiado hoy al respecto:

Cuando se recibe un adelanto sobre los royalties de, digamos, 30.000 libras, la cosa parece perfecta sobre el papel. Dicen que el contrato es para dos álbumes al año durante tres años, así que de ese dinero hay que pagar el coste de producción de seis álbumes y es bastante difícil hacer un álbum por menos de 5.000 libras. Como el propio grupo tiene que pagar por grabar y ser producido, etc., desde un punto de vista técnico tiene que invertirse todo el dinero. (Apud. FRITH, 1978: 98).

Lógicamente, esto es fruto del carácter de las producciones de la cultura pop, donde el papel del artista no siempre es el más importante. Como en el cine, la música pop es fruto de un trabajo en equipo en el que el concurso de la tecnología juega un papel fundamental, e igual que en el cine las decisiones obedecen primero a razones económicas que a razones estrictamente de creatividad artística o, al menos, limitan ésta en demasiadas ocasiones.

Esta labor de diseño comercial del producto pop queda más que clara en el divertido artículo del periodista musical Colin Irwin, titulado irónicamente “Pop in the Supermarket”, que cita por extenso en su *Sociología del Rock*, Simon Frith, y merece la pena reproducirlo en su totalidad:

En el puesto de mando de una compañía discográfica, el ejército que fuma puros se devana los sesos. Binn y Batman⁸ han llegado con otro *hit* seguro y quieren que se lo produzcan. Necesita un título. Consideran unos cuantos nombres y por fin deciden que tienen leves, aunque claras connotaciones sexuales y también algo camp.

Encontrado el nombre, se ocupan de la gente que estará en esta nueva banda. Tienen que encontrar un grupo preparado, pero que pueda adaptarse. Hay un cantante que ha andado rondando por la casa desde hace unos años.

No es muy bueno, pero sabe estar en un escenario. Tiene pelo en el pecho y da las notas más altas. Ponedle un nuevo nombre y quedará bien.

⁸ Broma de Irwin a costa de los famosos compositores de *hit singles* del pop británico de los años 70 Nikky Chinn y Mike Chapman, que firmaban sus canciones como Chinn & Chapman. El juego lingüístico con el superhéroe de los cómics de la DC, Batman, presenta de manera irónica esa forma compositiva, a destajo y solo buscando el éxito masivo, como la labor de unos “salvadores”, el sagrado deber de los superhéroes del pop.

Alguien conoce a un guitarrista que toca muy bien y tiene buen tipo. Pueden servir de líderes.

Tienen que hacer una buena actuación en vivo, que los contrate algún sitio de moda; cómprales el mejor equipo y prepara un lanzamiento. Con unos cuantos miles de libras se prepara una campaña de publicidad, y que posters suyos llenen todas las paredes y: serán lo mejor desde que se inventó el pan — dice el jefe del puro más gordo.

Se contrata a músicos de sesión para grabar el single, y como Binn y Batman lo mueven todo muy bien y andan siempre por las emisoras, todas las radios los ponen veinte veces al día. Al ver sus fotos en las tiendas de discos, los chicos reúnen el dinero y compran su single.

VOILÀ: una estrella ha nacido — o ha sido manufacturada. (*Apud.* FRITH, 1978: 104).

Este carácter de manufactura nos habla de que el música a menudo no es más que un eslabón en la cadena de producción del pop y que el producto que vende o intenta vender el negocio del rock y el pop, tal como hoy lo entienden las multinacionales, es simplemente una imagen: “la estrella pop”, capaz de generar en el mercado múltiples productos asociados como discos, entradas de conciertos, películas (el caso más evidente es el de Elvis Presley, modelo de estrella pop convertida también en estrella de la gran pantalla, que han seguido otros artistas masivos desde entonces, como Raphael, Marisol, Julio Iglesias o Manolo Escobar en la España de los años sesenta y setenta del pasado siglo, aunque la tradición se remonta a mucho antes en el cine musical europeo y norteamericano), números de revistas para fans y todo aquello que rodea al fenómeno pop y suele denominarse *merchandising*: posters, memorabilia, chapitas para colgar en la ropa, personajes de cómics de superhéroes como en el caso del grupo norteamericano Kiss, muñecos para los McDonalds del mundo o envoltorios para la bollería industrial, cualquier cosa que se sirva de la imagen de la estrella y sepa aliar por empatía el producto que vende con el icono pop.

Aunque el negocio del pop siempre fue una producción industrial que seguía el modelo del *star system* creado por el funcionamiento de los grandes

estudios del cine de Hollywood, Frédéric Martel, en uno de los apartados de su trabajo sobre la *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas* (2010), destaca como una de las operaciones comerciales más exitosas para el desarrollo de la música pop de consumo la creación en 1959 del sello Tamla Motown por Berry Gordy que fue capaz de sacar la música negra del gueto y modelar a los artistas afroamericanos y sus propuestas musicales de tal manera que se convirtieran en éxitos masivos no solo entre la comunidad negra, sino también entre los jóvenes blancos estadounidenses, de mayor poder adquisitivo que los jóvenes afroamericanos.

Gordy fabricó literalmente estrellas y éxitos musicales, *hit singles*, limando las asperezas del *rhythm and blues* negro y empujando las producciones hacia una neutralidad vendible a gran escala (es a lo que se llama *mainstream* en la industria cultural: producciones modeladas al gusto dominante para ser vendidas masivamente). Creó de la nada artistas que luego serían de fama mundial como Steve Wonder, The Supremes⁹ con Diana Ross, The Temptations¹⁰ o The Jackson Five, con un Michael Jackson que solo contaba con nueve años cuando se encontró en las manos de Gordy.

Tamla Motown fue una cadena de montaje que en nada se diferenciaba de las fábricas Ford de Detroit, ciudad en la que también nació el sello discográfico (conocida como la Motor Town, por la concentración de industrias automovilísticas norteamericanas en los años cincuenta y sesenta). La fórmula de Gordy consistía en contratar en exclusiva compositores que escribían canciones como si se tratara de oficinistas rellenando formularios, de la misma manera buscaba talentos en las calles (especialmente entre los cantantes de los coros *gospel* de las iglesias) y los contrataba también en exclusividad, trabajaba en sus

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=NPBkiBbO4_4

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=SHVKb2j6rfc>

producciones musicales con músicos de sesión curtidos en el jazz, organizaba conciertos periódicos en la red de salas y clubs de la ciudad de Detroit (sonados eran los de la *Motortown Revue* en el Fabulous Fox Theater, situado en el centro de la ciudad, donde reuniría a más de cinco mil jóvenes negros para presentarles la música de varios artistas de su sello en la misma sesión), se apoyaba en la red de radios de la comunidad afroamericana e invertía todo lo que podía en la promoción de sus artistas.

Cada elemento de la cadena trabajaba por separado y Gordy aseguraba el ensamblado creando con productores expertos una música dulcificada y unas estrellas de apariencia amable y correcta, que llevó los géneros musicales negros al espacio del pop blanco. En poco tiempo, la Motown sale de Detroit y conquista primero el mercado masivo norteamericano y, luego, se expande hacia el resto del mundo. Para Martel (2010), Tamla Motown y otros sellos competidores en el negocio de “hacer blanca la música negra”, como Atlantic Records, fueron los que construyeron las formas musicales del *mainstream* que hoy, con las variantes lógicas debidas al paso del tiempo, las nuevas tecnologías y la aparición de nuevos géneros como el *rap*, sigue conquistando a jóvenes de todo el mundo.

Este modelo *made in Hollywood* que adaptaba el *star System* y la cadena de montaje en la elaboración de los productos culturales al servicio de la construcción de mitos de masas, cuya distribución como “cultura” se hace desde unas estrategias comunicativas predominantemente publicitarias y, por lo tanto, es socialmente recibido como producto cultural fundamentalmente porque *se vende* como producto cultural. Esta es una característica general a todas o a la gran mayoría de las industrias culturales y puede observarse, por ejemplo, en campos tan (aparentemente) alejados de la música rock y pop como el negocio del cómic de superhéroes o de las colecciones novelas de fantasía heroica, también llamadas de “de espada y brujería” entre los aficionados, diseñadas para el gusto

adolescente. En no pocas ocasiones, por cierto, cómic, fantasía heroica y rock se alían en un mismo producto, como ocurre particularmente en muchos discos del género llamado *heavy metal*.

Tras lo dicho hay que concluir con Frith (2001: 61-62), que el negocio de la música pop puede subdividirse en tres industrias: una *industria de los derechos*, que se refiere a todas las actuaciones legales y a los medios de administrar los derechos de propiedad sobre canciones, discos y otros productos materiales asociados a la música pop; una *industria de la edición impresa*, que pone a disposición de los compradores las músicas grabadas en soportes físicos o digitales y las partituras impresas; una *industria del talento*, “dependiente de una gestión efectiva de los compositores y los músicos, mediante el uso de los contratos y el desarrollo de un *star system*” (FRITH, 2001: 62); y una *industria de la electrónica*, que se ocupa de la fabricación de todos los aparatos y sistemas de grabación y reproducción (instrumentos, amplificadores, pantallas de sonido, mesas de grabación, equipos de sonido, software informático de grabación y reproducción, etc.) necesarios para que sea posible la producción y el consumo doméstico o público de la música.

A estas industrias establecidas por Frith, habría que sumar otras relacionadas con las industrias del talento, pero no de manera directa con la producción de música pop, sino en tanto que industrias asociadas. Nos referimos, por ejemplo, a las *industrias de la comunicación musical* que desempeñan las radios y los *disc-jockeys*, *dj's* o “pinchadiscos”, radiofónicos, tan importantes en la extensión mundial del rock'n'roll, a las industrias creadoras de videoclips, a medios de comunicación audiovisual como la MTV o a plataformas de internet como YouTube y, por supuesto, a la prensa especializada (no se olvide la importancia para el triunfo de la música pop en Estados Unidos y Gran Bretaña de revistas como *Billboard*, *Rolling Stone*, *Melody Maker* y *New Musical Express*). Prensa pop

que existe en todos los países prácticamente desde la llegada del rock'n'roll en los años cincuenta. A ello habrá que sumar las *industrias del diseño* de las portadas y los envases de discos y cd's y todo el material de artes plásticas con el que se “envuelve” al producto musical.

Como conclusión de este apartado servirán las palabras que escribía en el año 2004 Pablo Gil en la introducción general a su libro de entrevistas *El pop después del fin del pop*, las cifras de beneficios han cambiado desde entonces, pero la estructura del negocio sigue imperturbable:

El sistema actual es prácticamente el mismo que había en Estados Unidos en los años cincuenta, cuando unas pocas empresas discográficas, al amparo de la industria cinematográfica, controlaban tres cuartas partes de las ventas. Hoy el mercado internacional, que generó 28.500 millones de euros en 2003, está dominado en esa misma proporción por cuatro empresas: Universal, BMG-Sony, EMI y Warner. Ninguna pertenece a corporaciones especializadas en música. Así que, en medio siglo, el único cambio sensible ha sido suprimir a los músicos de sus plantillas y acrecentar la importancia del marketing (vender a cualquier precio) sobre los departamentos artísticos. (GIL, 2004: 16)

2. El rock y la cadena de montaje.

2.1. Los músicos

El músico es, lógicamente, el elemento principal del proceso creativo en la música pop, pero frente a la idea romántica del bohemio del rock, un artista torturado por sus fantasmas o entregado al hedonismo de fiestas, drogas, alcohol y *groupies*, el músico de pop no solo debe comportarse como un compositor o un

intérprete musical, sino que también debe ser un empresario de sí mismo, debe invertir en tecnología para la producción de sus discos y las giras de conciertos en vivo (sin buenos instrumentos y un buen equipo de sonido un grupo en la carretera solo cosechará fracasos¹¹); debe cuidar su imagen, proyectar un determinado *eidos* con su manera de vestirse y su actitud pública, comportarse como alguien emocionalmente seductor en el escenario durante las interpretaciones y construir un personaje atractivo durante las entrevistas que concede a la prensa, la radio y la televisión durante los periodos de promoción de sus discos; debe tratar con *mánagers*, directores artísticos, gabinetes legales de las discográficas, contables y productores musicales; incluso debe atender debidamente a sus fans, porque el pop es un fenómeno de masas en el que la masa quiere verse apreciada, complacida, sentirse el centro del interés de los músicos: el pop sin fans no puede sobrevivir.

Así pues, el artista pop es un músico, pero *no solo* un músico. Probablemente el centro del negocio del pop es simplemente servir de la mejor manera posible a la idea social de “lo pop”¹². Así lo comentaba el gran crítico de rock Nick Cohn en uno de los libros fundamentales para conocer la música pop de primera mano, *Awopbopalooop Alopbamboom: Pop from the Beginning* (1968), publicado cuando el crítico contaba solo con veinticinco años y una perspicacia intelectual nunca antes desplegada en el periodismo pop:

¿El superpop? No ha sido nada excepcional; siempre sencillo, tonto, vulgar y falso; sobre todo un sonido, eso es todo. Los discos y los cantantes específicos apenas han contado a fin de cuentas. Lo que realmente importa ha sido el pop mismo, su existencia, su zumbido acompañándolo todo.

¹¹ El gran músico norteamericano Frank Zappa comentaba en 1981: “Todo el dinero que gano lo invierto en mis nuevos proyectos. Yo no soy como los poetas, que no necesitan equipo” (Apud. MANRIQUE, 1986: 278).

¹² La “idea social de lo pop”, será el asunto del último capítulo de este trabajo, pensado como conclusión teórico-crítica.

Cuando empezó yo tenía diez años, ahora tengo veinticinco y ha dominado mi vida. Siempre me ha rodeado, me ha formado y me ha dado mis héroes, ha construido mis mitos. Casi ha vivido por mí. Seis horas diarias de tonterías sin valor alguno y, sin embargo, ha significado para mí más que cualquier otra cosa.

El superpop ha sido como un *western* continuo, ha tenido la misma clásica sencillez, el mismo poder de convertir un cliché en un mito. No tiene una mentalidad definida. Lo único que ha hecho ha sido adoptar corrientes, maneras, obsesiones *teen* y plasmarlas en imágenes. Ha hecho caricaturas gigantes de la ambición, de la violencia, del amor y del inconformismo que han resultado ser las ficciones más poderosas y más precisas de este tiempo; y siempre, aparte de los héroes, aparte de cualquier cosa, ha estado el sonido, el ritmo perfecto, invariable e interminable. El sonido lo ha sido todo.

De cualquier forma, la primera estúpida explosión acaba ahora y la segunda etapa ha comenzado. El pop se ha hecho complicado. Era inevitable, todo tiene un final, nada es sencillo por mucho tiempo. El pop se ha dividido en facciones y se ha sofisticado. Parte de él se ha definido, hace buena música. La otra parte es puramente industrial, un negocio tan pesado y aburrido como cualquier otro. Sea como fuere ya no hay superpop. Todo ha quedado reducido a seres humanos. (COHN, 1968: 409-411).

Era difícil resumir mejor los quince primeros años de la historia de la música pop, justo cuando el giro en la cultura de masas a finales de los años sesenta iba a abrir una nueva era en la idea de estética, arte y cultura de las sociedades industrializadas postmodernas. Cohn escribe cuando el pop se ha vuelto adulto, cuando Dylan¹³ ya ha introducido la alta poesía y la tradición de las raíces folk en el discurso musical pop, cuando The Beach Boys ya han construido las primeras sinfonías pop en el imprescindible *Pet Sounds* (1966)¹⁴ que admiró a Leonard Bernstein, cuando The Beatles ya han firmado las primeras obras “respetables” del pop, *Revolver* (1966), *Rubber Soul* (1966) y especialmente *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967)¹⁵, cuando había llegado el conceptualismo

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=AOMyS78o5YI>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=usNsCeOV4GM>

de la vanguardia *underground* que supuso la emergencia de Frank Zappa y su primer grupo, The Mothers of Invention, en aquel disco que se reía del negocio del pop desde el mismo sonido pop (desquiciado, bien es cierto, pura deconstrucción pop) titulado *We're only in it for the Money* (1968)¹⁶ sobre una portada que parodiaba la del *Sergeant Pepper's*, cuando Jimi Hendrix revolucionaba el sonido de la guitarra eléctrica y abría de par en par las puertas del *hard rock*, cuando Pink Floyd¹⁷ llevaba la psicodelia pop al surrealismo en sus primeros discos, cuando The Velvet Underground irrumpen entre las flores *hippies* con sus trajes de cuero, música *avant-garde pop* y letras sobre el lado oscuro en su gira *Exploding Plastic Inevitable* (“Inevitable Explosión de Plástico”) de 1966, una *performance* ideada por Andy Warhol, quien realizaría una película experimental sobre la gira¹⁸, cuando The Pretty Things graban la primera ópera rock de la historia, *SF Sorrow*¹⁹ (1968), idea que The Who rentabilizarían, y llevarían a la popularidad que no consiguió el trabajo de The Pretty Things, con *Tommy* (1969)²⁰, revolviéndose contra su propio himno *teen mod* de 1965, “My Generation”²¹, y cuando los Moody Blues²² ya están experimentando con el rock sinfónico y está a punto de llegar la avanzadilla del rock progresivo, King Crimson²³, y Emerson Lake & Palmer²⁴ pronto amenazarán a los quinceañeros con sus virtuosas

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=e7H1Q5pJu0I>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=1arlmLW6yAk>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HsR4ghMfq0U>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=2y-p2l0mDJY>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EK33CY68s1w>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=uswXI4fDYrM>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=9muzyOd4Lh8>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=lrsW--Sh7YE>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uvni9YK9Ees>

cabalgadas sobre los teclados como precoces caricaturas de Mozart y Bach de la era pop.

Pero quince años antes, el ocho de julio de 1954, Elvis Aaron Presley, un camionero paleta de Tupelo, establecido en Memphis (Tennessee), oyó sonar en la radio su primer single y la gente enloqueció. Todo empezó cuando el dueño de la pequeña discográfica de Memphis, Sun Records, Sam Phillips le descubre y ve en él la posibilidad de comercializar un *rhythm and blues* para blancos, algo en lo que Phillips creía que estaba el futuro del negocio musical, y desde luego no se equivocó. Presley, como tantos otros jóvenes con sueño de convertirse en estrellas de la música, pagó en 1953 unas maquetas en el estudio de Phillips, que entonces se prensaban directamente en discos de acetato; muchos chicos pensaban que pagando uno de esos discos alguien los oiría, quizá un mago de la industria del entretenimiento que les llevaría a la cima del éxito, y otros los hacían para regalárselos a sus novias. Phillips vio talento en él, casi por casualidad. La leyenda cuenta que cuando ya habían tirado la toalla Phillips y los músicos de sesión con los que probaba un año después, de nuevo en el estudio de Sun Records, Elvis cogió su guitarra y dejó de querer ser un músico de éxito, abandonó todo cálculo sobre cómo debía hacer las cosas y, simplemente, se dedicó a divertirse. Interpretó a su manera desinhibida y descarada un viejo blues negro, “That’s All Right”²⁵, los músicos lo siguieron, Phillips lo grabó y tres días después la gente estaba llamando al programa de radio *Red, Hot and Blue* de otro Phillips, Dewey Phillips (un conocido *disc-jockey* que programaba música juvenil) donde sonaba sin parar “That’s All Right”, preguntando quién era ese nuevo cantante y pidiendo que repitieran una vez más la canción.

Presley nunca compuso y, sin embargo, fue el catalizador primero de una revolución en el *statu quo* de la historia de la música del siglo XX. Sus

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=m9EtaP27r1Y>

interpretaciones desde el punto de vista musical no fueron más que una mezcla de *rhythm and blues* afroamericano y géneros tradicionales blancos norteamericanos como el *country* y el *bluegrass*, con fuerte influencia de la música religiosa *gospel* y baladas heredadas de las melodías protopop de Tin Pan Alley²⁶, pero Elvis cantaba con una voz tan versátil, capaz tanto de acariciar como de aullar en distintos compases de un mismo tema, y una “física” nunca antes oída aquella música para el cuerpo, sexual y provocativa que se llamó *rock’n’roll*, un término que ya se usaba en la música negra de Estados Unidos desde los años cuarenta, pero que hasta la llegada de Elvis había permanecido recluido en el gueto.

Aquellos primeros singles grabados por la pequeña discográfica de Memphis, cambiarían el curso de la cultura popular del siglo XX. El paleta de Memphis pronto tendrá imitadores y el 12 de abril del mismo año Bill Haley and the Comets grabarán uno de los éxitos imperecederos de la música pop “Rock around the Clock”²⁷; al año siguiente Bill Haley alcanza el número 1 en las listas de ventas. El 25 de abril de 1956 Elvis, con su canción “Heartbreak Hotel”²⁸ está en el número 1 de las mismas listas de venta de discos para el público blanco

²⁶ En la cultura de la música de consumo norteamericana anterior al pop, el Tin Pan Alley es una referencia obligada, pues así se denominaba a la concentración de editores de música que se establecieron en Nueva York, hacia 1885. Allí se producía la mayor parte de la música de vodevil, las canciones melódicas, ligeras y los ritmos de baile que se oían en Norteamérica, así pues, fue la gran factoría de música comercial hasta la eclosión del fenómeno *rock’n’roll*, aunque suele citarse que su ocaso comienza al término de la década de 1920. Los editores del Tin Pan Alley no solo contrataban a músicos para producir canciones vendibles, sino que también compraban los derechos de autor de canciones de éxito popular que se producía en otras ciudades de los Estados Unidos, por esta razón se suele agrupar toda la música comercial estadounidense anterior a los años cuarenta con el estilo de aquellas producciones, las primeras pensadas a gran escala para satisfacer el gusto de las masas o para crear corrientes comerciales dentro de las pautas de ese gusto, por ello lo hemos denominado “protopop”.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjqw>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=W4euyTDhFnk>

norteamericano y la revista *Billboard* lo considera la joven promesa de la música *country & western*. Todo empieza a ir muy rápido y un músico afroamericano aparecerá meses después como la sensación del año en ese nuevo género que aún no se sabe donde colocar, el *rock'n'roll*,²⁹ se llama Chuck Berry y no demuestra mucha vergüenza hacia la alta cultura cantando otra pieza imperecedera “Roll over Beethoven”³⁰.

Elvis fue “El Rey”, pero su destino trágico se cierra el 16 de agosto 1977 con su muerte por sobredosis de barbitúricos y alcohol, cuando ya era una caricatura de sí mismo, ese mismo año el *punk* incendia el pop: el rey ha muerto, viva el rey.

La carrera de Elvis coincidía exactamente con el arquetipo: a muy temprana edad firmó con un sello independiente de ámbito regional, Sun Records, una compañía que rechazaba las distinciones entre música racial y de género que por entonces eran la norma del negocio. Se puso en manos de Colonel Tom Parker, su representante, un hombre astuto pero poco imaginativo, escasamente interesado en la música aunque con buen ojo para los negocios. Ulteriormente, Sun Records lo vendió a una compañía más poderosa, la RCA, que (con la inestimable ayuda del ejército) puso freno a las tendencias musicales más anárquicas de Elvis y lo vendió a nivel mundial como el flamante artista blanco de buen corazón, romo y sin mordiente, la inofensiva estrella de incontables películas malas de Hollywood. Es más, cuando Elvis, muy brevemente, tuvo ocasión de afirmar sus verdaderos intereses musicales en aquel famoso programa especial de televisión emitido en diciembre de 1968³¹, éstos no tardaron en ser

²⁹ Chuck Berry, como Elvis y Bill Haley, hace rock'n'roll, pero su raza le condenaba por entonces a estar en los *charts* de “música racializada”, en la que el rock'n'roll seguía siendo considerado una variante de la denominación *rhythm and blues*, con la que se referían los críticos a la música pop de baile hecha por y para los afroamericanos y, también por motivos raciales, a Elvis se le incluía en las listas de la música blanca tradicional por excelencia, el *country*.

³⁰<https://www.youtube.com/watch?v=KT3kCVFFLNg>

³¹ Se hace referencia aquí al programa especial de televisión de la NBC, titulado *Elvis*, emitido el 3 de diciembre de 1968 y que significó el retorno de Presley a los escenarios del directo desde 1961. El especial fue grabado precisamente en directo mientras Elvis con su banda de acompañamiento tocaba ante el público reunido en el plató de televisión.

corrompidos una vez más, convertidos en la rutina de Las Vegas, donde aparecía hinchado y parodiándose a sí mismo. Cuando falleció Elvis Presley, su figura parecía tener algo de grotesco. No sorprende por tanto que “Dead Elvis” se convirtiera en un fenómeno pop por derecho propio, un objeto para los excesos sensacionalistas y las imitaciones más raras y extravagantes (FRITH, STRAW, STREET, 2001: 116).

El músico pop es una rara mezcla de tesón creativo, suerte de mundo de hadas del imaginario popular y engranaje de un negocio que exprime al artista como una naranja de la que hay que extraer todo el zumo antes de tirarla, una vez completamente seca, a la basura. Quizá no haya mejor definición de la música pop que la que nos da uno de los músicos más lúcidos del pop contemporáneo, el veterano Dave Edmunds³², en la carretera desde los años sesenta y uno de los padres de la *new wave* británica de los ochenta con su grupo *Rockpile*: “Siempre habrá algún mocoso arrogante que quiera hacer ruido con una guitarra” (*Apud*. MANRIQUE, 1986: 18).

Música arrogante de espíritu adolescente: “Lo que traía de nuevo el pop era su agresividad, su sexualidad, su tremendo ruido, y la mayor parte de esto vino de su ritmo, mayor y más fuerte que los anteriores, simplemente porque estaba amplificado” (COHN, 1968: 33). Esa misma agresividad y sexualidad, que en los inicios del rock’n’roll hizo mirar hacia otra forma de entender la música y, en cierto modo, abrir el reencuentro con patrones culturales marginales ligados hasta entonces a la “negritud” y a lo que se solía llamar *white trash*³³ o, al menos, así lo

³² <https://www.youtube.com/watch?v=7uEXJNS1llg>

³³ En Estados Unidos se denomina con el apelativo vulgar de *white trash*, “basura blanca”, a personas blancas de la más baja extracción social, incultas, muy pobres y rudas que habitan en barrios deprimidos de las grandes ciudades o en zonas rurales muy atrasadas y subsisten como pueden, a menudo en contacto con la delincuencia. Es un término despectivamente clasista, muy usado como tópico peyorativo y, salvando las distancias, equivaldría, por la falta de conciencia de clase del *white trash* y su reaccionarismo político elemental, al concepto de *lumpenproletariado* de la teoría marxista, aunque el uso despectivo que se hace en los Estados Unidos viene precisamente desde posiciones reaccionarias.

creían los buenos *wasp*³⁴ del Consejo de Ciudadanos de Alabama cuando en 1956 exclamaban: “El rock es un medio para rebajar al hombre blanco al nivel del negro” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 31).

El músico de rock es un rebelde que acaba siendo domesticado por el negocio y convertido en un honrado ciudadano, con pequeños o grandes vicios inconfesables y una obligación de controlar su carrera, como un hombre de negocios conservador y avisado, o autodestruirse en el intento de llegar a ser una estrella de la cultura de masas según sus propios términos y normas de vida (el caso de tantos como Jimi Hendrix³⁵, Jim Morrison³⁶, Sid Vicious³⁷ o Kurt Cobain³⁸). A menudo los músicos del pop parecen ser más de lo que en realidad son. Es el caso de fenómenos de rebeldía de cartón piedra como el grupo norteamericano Kiss³⁹ con sus disfraces de supervillanos y su música chicle con guitarras *hard*, pura impostura; o el de un músico mucho más interesante y creativo, al menos en los primeros años setenta, como Alice Cooper⁴⁰, famoso por sus actuaciones macabras con serpientes, guillotinas, horcas e imaginario terrorífico, imitando al que fue probablemente el primer músico de rock que entendió el concierto como una representación teatral, con el uso de más caras y efectos de *atrezzo* más o menos espectaculares, el británico Arthur Brown⁴¹, que revolucionó hacia 1968 la

³⁴ *Wasp*, acrónimo nominalizado de “*white, anglosaxon and protestant*”, “blanco, anglosajón y protestante”, término clasista y racista con el que se suele hacer referencia en Estados Unidos a lo que en nuestra cultura se denominaría una “persona de orden”.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GSVVTjj9AQI>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=HCYq1iGkmDI>

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=zpaVf_fSXoQ

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=vicP_TvbKtQ

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=67KkjVMlIS0>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GEcDE8XwtEU>

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4KlQLJri-a4>

escena rock. Brown, Cooper, Kiss y otros muchos histriones del rock ofrecieron el antecedente perfecto a extremistas del *show business* como Marilyn Manson⁴², del que cuentan, entre otras leyendas, que durante un concierto llegó a degollar una vaca viva en el escenario usando una motosierra (poco importa si la anécdota es cierta o no, o si lo es en todo o en parte, lo importante es el hecho de que sus fans lo cuenten como una acción admirable de “autenticidad” *heavy*). El caso es que el honrado hombre de negocios californiano que vota republicano y defiende a capa y espada el legado de Richard Nixon, fue antes el terroríficamente maquillado Alice Cooper, sobrenombre adoptado en honor a una bruja quemada en el siglo XVII. ¿Un satanista subversivo? No mucho, él mismo aclaraba la confusión: “El público quiere sexo y violencia. Yo sé de sus gustos, me paso el día viendo la televisión” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 338). Hoy Alice Cooper ha vuelto a ser Vincent Fournier, el buen hijo de un ingeniero de la NASA y ministro de la Iglesia de Jesucristo, un vendedor de espectáculo, sin más.

El músico pop es precisamente esa conjunción contradictoria entre vendedor de espectáculo de entretenimiento, creador de melodías para la diversión y el baile, hombre de negocios y rebelde sin causa. La industria le podrá llevar de la mano a convertirse en un inocente artista para todos los públicos o el músico se escapará por la vía del intelectualismo respetable (caso de la madurez compositiva de los pioneros The Beatles, The Beach Boys, The Who, The Kinks⁴³ o de estrellas de los setenta como David Bowie⁴⁴; intención desde los inicios en Bob

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=NGD468f1_Kc

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=e3nvJ2hmaUI>

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=4_spMJawxvM

Dylan, Frank Zappa⁴⁵, Lou Reed⁴⁶ o Tom Waits⁴⁷), pero el pop siempre está en movimiento, depende del constante reciclado de actitudes y de la oferta de novedades (ya se trate de géneros musicales nuevos, como el rock psicodélico a finales de los sesenta, el rock progresivo de los setenta, el *rap* de los ochenta o la electrónica *dance* de los noventa, o, simplemente, de nuevos sonidos para músicas retro como la *disco-music* de los setenta o el pop *new wave* de los ochenta) y en cuanto se adocena la producción y el *mainstream* se lo come todo aparece alguna nueva revolución estética en las catacumbas del *underground* que recuerda que el pop y el rock es sexo y violencia y rebelión adolescente y vuelta a empezar. Al menos así ha sido hasta ahora, donde parece que el reciclado de géneros y fusiones de todo tipo ha llegado a un preocupante *impasse*: las últimas modas de la cultura *rave* y el revival del *neofolk* o del *country* alternativo ya quedan lejos. Faltan “estrellas” novedosas en un tiempo en el que el último héroe pop fue Kurt Cobain y quizá estemos asistiendo al fin de un modelo que el pop tomó del cine, la creación de semidioses para la cultura de masas. Quizá la tecnología ha democratizado tanto la producción y el consumo de música pop que ya no hay espacio para el estrellato del genio torturado que vive refugiado en su mansión *Graceland* (Elvis) o en su rancho *Neverland* (Michael Jackson), como una anomalía en la roma cultura vital de la pequeña burguesía capitalista del occidente postmoderno; quizá el *mainstream* ganó la partida y hoy, parafraseando el título del libro del crítico de rock español Pablo Gil, solo hay “pop después del fin del pop”.

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=qi37ziNab_g

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=qrKrVG9xV0k>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=OUtBtOFYLN0>

2.2. Los productores

Así pues, en la industria de la música pop no está muy claro dónde acaba el artista y empieza el hombre de negocios y a veces habría que pensar que lo que llamamos “creatividad artística” no siempre está en manos de los músicos. Por ejemplo, ¿hasta dónde llega la influencia del productor George Martin en el resultado final de la música de The Beatles?

A menudo se suele hablar de él como “el quinto Beatle”. Martin, con una fuerte formación musical clásica (estudió piano y oboe en la Guildhall School of Music de Londres) y años de experiencia en las grabaciones de música “ligera” (denominación de los años cincuenta para la música de variedades) en el sello Parlophone, filial de la poderosa EMI, fue el responsable de la mayoría de los arreglos orquestales de las canciones de The Beatles, algunos tan importantes para el resultado “artístico” final, como los arreglos de cuerda para la canción “Eleanor Rigby”⁴⁸, cara A de single y corte del álbum *Revolver*, ambos de 1966. La carrera de The Beatles estuvo ligada a la de Martin desde su primer single de 1962 hasta la disolución de la banda en 1969 y prácticamente todas las composiciones del grupo fueron producidas y arregladas por Martin (salvo casos puntuales, como el par de temas que produjo Jeff Lynne, la canción “She’s Leaving Home”, del álbum de 1967 *Sgt. Peppers’ Lonely Hearts Club Band*, que arregló Mike Leander, y la segunda producción del álbum *Let It Be*, de 1969, que corrió a cargo del excéntrico productor norteamericano Phil Spector).

Nacho Sáez de Tejada en un artículo precisamente titulado “George Martin, el quinto Beatle”, escrito para la *Historia del rock*, que publicó en cincuenta y dos fascículos el diario *El País* en 1986, bajo la dirección del reputado crítico musical y dj radiofónico Diego A. Manrique, resume así la labor del productor del grupo

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HuS5NuXRb5Y>

más importante de la historia de la música pop desde que los fichó para EMI en 1962:

Había comenzado una estrecha colaboración que duraría siete años, durante la cual George Martin nunca les engañó ni adulteró, y puso toda su experiencia, sabiduría y elasicismo a disposición del grupo. Fue quien adornó las primeras canciones con sus pianos, clavecines y órganos; realizó los arreglos de cuerdas en etapas posteriores, revolucionando el lenguaje del pop; aguantó la crisis; salvó situaciones que parecían insalvables; fue testigo de los mejores y peores momentos del grupo y, finalmente, el último recurso de unos Beatles en crisis cuando ya nadie podía ayudarles. (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 124)

Una mezcla de consejero artístico, colaborador musical que traducía las ideas que aquellos *rockers* no eran capaces de plasmar sobre el papel pautado, cuidaba de ellos en el estudio de grabación y armonizaba los egos enfrentados para la consecución del resultado final: que las canciones de Lennon y McCartney sonaran como The Beatles querían sonar. Sin él, resulta difícil imaginar cuál habría sido el sonido Beatles, especialmente cuando la ambición artística y el espíritu experimental y psicodélico entra como una tromba en la música que hacían aquellos jóvenes de Liverpool y, como dice Sáez de Tejada, revolucionan el mundo de la música pop, no tanto por sus innovaciones, que no les pertenecen en exclusiva en la historia de las formas musicales más que a The Beach Boys y otros músicos que a finales de los años sesenta removían el concepto de rock y pop (The Kinks, The Byrds⁴⁹, la Jimi Hendrix Experience, The Jefferson Airplane⁵⁰ o The Who, entre otros muchos olvidados por el *maistream* como The Pretty Things⁵¹), sino por el hecho de que el grupo más importante del pop se abría a

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9z1mhIFRxeY>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=HWxMj6IQbJc>

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JRMEpw0rRiQ>

reinventar los géneros que habían fundamentado la industria musical hasta ese momento.

Un músico pop no es nada sin un productor, que ejerce un papel parecido en cierto modo al que cumplen en el cine el director, el productor ejecutivo y el editor o montador del film, planeando la grabación, organizando a los músicos y a los ingenieros de sonido, diseñando en la mayoría de los casos cómo va a ser el sonido, tomando, pues, decisiones artísticas, técnicas y administrativas.

Según el productor español Julián Ruiz:

Tres partidas decisivas se llevan el presupuesto de un disco. La primera, la más importante económica y técnicamente, es la del estudio de grabación. A veces puede llegar el coste del estudio de grabación al 75% del presupuesto. La segunda partida va destinada a pagar al arreglador y los músicos. Y una tercera está destinada a la tecnología: alquiler de instrumentos y efectos de grabación.

El productor es el alquimista que combina estas tres partidas. Su magia y conocimientos constituyen una química que trata de mezclar el arte y la técnica con naturalidad. Es a veces también el epicentro de la fiebre creadora del artista y la ambición mercantilista de la compañía discográfica. De su equilibrio depende la producción de un buen disco. (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 595).

2.3. Los mánagers.

Pero si un músico pop no es nada sin un productor que organice la grabación para que el resultado sea una canción vendible y que al mismo tiempo responda a las ideas que sobre ella tienen los músicos que la componen y que la interpretan, tampoco llegarían al estudio de grabación sin la labor del mánager, que no solo representa al músico y se ocupa de las negociaciones con las casas discográficas, sino que también ayuda, en mayor o menor medida según los casos, a construir la imagen del artista. Ello, teniendo en cuenta que ya hemos dicho que lo que vende la industria de la música pop es primero una imagen y luego una

música y en último término otros productos asociados, resulta de vital importancia. Caso más que famoso es el de Brian Epstein, el mánager de The Beatles, responsable primero y último de la imagen de los cuatro de Liverpool en los primeros años sesenta, antes del abrazo de las estéticas hippies en la mayoría de edad creativa del grupo.

Simon Frith, de nuevo, recurre a las palabras del productor, agente y mánager británico Tony Hatch publicadas en *Melody Maker* en 1973:

Hablando estrictamente un mánager es un director de personal que se ocupa de todos los asuntos del artista que representa. Esto significa asesoramiento con respecto a todos los aspectos de la carrera del artista, tratos con la prensa, los agentes, promoción y publicidad, relaciones con las compañías discográficas y editores de música. Sus actividades también pueden incluir los viajes y traslados, la compañía del artista en sus diversos compromisos, la ayuda en la instalación del equipo en un club, vigilar al artista durante los espectáculos de televisión, y hasta enfrentarse con un fan entusiasta que suba al escenario.

Por lo general, un mánager lo hace todo en lugar de su artista, excepto salir al escenario y cantar. (*Apud.* FRITH, 1978: 102).

Esencialmente nada ha cambiado desde que empezó el negocio del pop en relación a la labor de un mánager o de una agencia de *management*. Incluso en el campo de la música *underground*, alternativa o *indie* (independiente de los sonidos y prácticas de la música más comercial), que se desarrolla al margen de las multinacionales y sus canales habituales de promoción y distribución, existe la figura del mánager, en cierto modo más implicado con la estética, la música y la ideología de los artistas, pero desarrollando las mismas funciones que los managers que dirigieron las carreras de Elvis Presley o The Beatles.

Ello implica que el artista, dirigido por su mánager, puede centrarse en la composición y/o en la interpretación de canciones, mientras que es liberado de todo el pesado y complicado entramado de negociaciones legales, administrativas y de promoción necesarias para que un artista pop llegue a las masas. Pero a veces

va incluso más allá, como en los casos de superestrellas adolescentes prefabricadas, y el mánager, asumiendo en solitario la labor o en colaboración con los A&R (responsables de artistas y repertorio) de la compañía discográfica, incluso elige las canciones que ha de interpretar el artista o contrata a compositores y productores que considera los más eficaces para la elaboración de productos musicales de éxito.

2.4. Las empresas editoras.

El editor musical tiene su origen en el negocio de la impresión de partituras de música, que durante el siglo XIX fue el modo en el que la producción musical llegó a muchos hogares de la burguesía y la pequeña burguesía europeas. Este fue el primer medio por el cual la música salió de las salas de conciertos y entró en el ámbito de la vida privada; poseer instrumentos y la técnica para tocarlos era considerado un signo de distinción en la vida cotidiana burguesa y las reuniones familiares o de amigos incluían muchas veces la interpretación de piezas musicales. El consumo de música para deleite personal o para compartir con un pequeño grupo de íntimos fue el antecedente de las formas de escuchar música que se han generalizado en la sociedad de masas, primero con la invención de distintas máquinas reproductoras, como los rollos para pianolas automáticas y luego tras la irrupción en el mercado del gramófono y el desarrollo de otros aparatos domésticos de reproducción y grabación llegaron progresivamente los cilindros y discos de pizarra, los discos de vinilo, cds, casetes, archivos mp3 o plataformas de internet como Spotify.

La influencia de la edición de música marcó, además, la separación durante los siglos XVIII y XIX de la música escrita y la música folklórica que se componía, aprendía e interpretaba de oído, legitimando como “superior” a la música escrita

sobre las músicas de origen popular, así como la figura legal del autor, que ahora, por el hecho de la edición impresa de su música que permitía su reproducción a placer por cualquier aficionado o profesional, acabaría por dar lugar a las regulaciones legales de los derechos de propiedad del autor sobre sus producciones.

La evolución de las técnicas de grabación llevaron a la música más allá del único soporte de la escritura sobre papel y la labor de las empresas editoras se amplió. En el mundo de la música pop el papel del editor no se reduce al cifrado en notación musical, la impresión y edición de las partituras originales de una canción que ha sido previamente grabada e interpretada por un artista pop, sino que amplía su espacio de actuación a la producción de canciones antes de ser llevadas al disco o al escenario, lo que incluye en muchas ocasiones no solo la edición impresa de partituras que luego se intenta vender a los managers de los artistas, sino también el actuar como pequeñas discográficas independientes grabando maquetas de sus productos en cualquiera de los diversos soportes para el material sonoro, que irán dirigidos no al mercado de consumo de música, sino al de las compañías discográficas y las agencias de *management*, que comprarán las canciones producidas por la editora para que sean interpretadas por los artistas de la discográfica.

Durante los años sesenta, algunas casas editoras actuaron como verdaderas factorías de producción industrial de *hit singles* o canciones de éxito, contratando a músicos y letristas que componían a destajo y en unas condiciones penosas centenares de canciones para ser vendidas en el mercado a los artistas más adecuados para interpretarlas y hacerlas populares entre los compradores. Frith recoge el testimonio de Carole King, una de las estrellas del *soft rock* californiano de los años setenta (música para público adulto, adecuada al tipo de programación

de las radios de FM) que empezó, siendo aún una adolescente, como compositora a sueldo de una casa editora a principios de la década de 1960:

Nos encerraban todos los días en nuestros agujeros con solo el sitio suficiente para un piano, una banqueta y a veces una butaca para el letrista si tenías suerte. Te sentabas allí y podías oír a otro en el agujero de al lado componiendo una canción exactamente igual que la tuya. No La presión en el Bill Building era realmente aterradora porque Donny [Kirshner, editor musical] podía elegir a un autor de canciones en lugar de a otro. Nos decía: “necesitamos un gran éxito [*smash hit*] -y nosotros vuelta a nuestro agujero a escribir una canción, y al día siguiente teníamos la audición con el productor de Bobby Vee⁵². (Apud. FRITH, 1978: 106).

Naturalmente, también hay compositores estrellas, independientes de cualquier compañía editora, en el negocio de la música pop *mainstream*, a veces desarrollando simultáneamente las labores de composición y producción, como el caso de Manolo y Ramón, el famoso Dúo Dinámico del pop español de los cincuenta y sesenta, que desde la década de 1970 han compuesto y producido para cantantes de éxito masivo, entre otros Julio Iglesias, quien desde 1978 ha tenido la colaboración en estas tareas de uno de los integrantes del dúo, Ramón Areces.

El caso es que, trabajando como factoría de canciones en serie o cumpliendo solo las labores de edición necesarias para el establecimiento de los derechos de autor, de manera autónoma o dentro de la propia estructura de una compañía discográfica, la función del editor de canciones sigue siendo fundamental en el negocio de la música pop diseñada para el consumo masivo (las cosas en el ámbito *underground* son algo diferentes, como veremos en el próximo capítulo).

⁵² Bobby Vee (1943) es un cantante de éxito estadounidense, especialmente durante los años sesenta, que interpretó en 1961 la composición de Carole King y su marido Gerry Goffin, “Take Good Care of my Baby”.

2.5. Directores artísticos (A&R).

El A&R (*Artist & Repertoire*, artistas y repertorio) es un elemento de nexo entre el sello discográfico y los artistas. Su responsabilidad es la contratación, mantenimiento y despido de los artistas de una compañía, es el responsable último de lo que edita un sello y carga con los fracasos que el sello publica, intenta, por lo tanto, asegurarse de la rentabilidad de los productos musicales y de la imagen de los artistas que contrata. El A&R mantiene en perpetua tensión a los artistas para conseguir que las apuestas creativas no sean motivo de pérdidas económicas, es un “cazatalentos” que debe moverse en el justo medio entre la apuesta creativa y el estudio del público potencial para los lanzamientos discográficos de su compañía. Por esta razón debe estar al tanto de los mercados musicales internacionales, especialmente los norteamericanos e ingleses para el ámbito del pop *mainstream*, pero pueden especializarse en determinados géneros (música latina, *world music*, *heavy*, rock alternativo, *rhythm'n'blues*, *hip hop*, electrónica *dance*, etc.) buscando cuotas de mercado poco explotadas o novedosas.

Una de las características del A&R es estar al tanto de las posibilidades de “robar” un artista de éxito o con futuro a otras compañías, algo que en el caso de las independientes a veces es lo único que les permite conseguir ingresos suficientes para seguir publicando discos. Un ejemplo claro de esto es el fichaje por Geffen del grupo *grunge* Nirvana⁵³ que se había dado a conocer dentro del sello independiente norteamericano SubPop, al que, en cierto modo, salvó de la ruina. El cambio de sello se puede producir por diversas razones, puede ser la típica operación de un sello grande (denominado en argot una *major*) que se aprovecha de los descubrimientos de una compañía más centrada en lo artístico

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=hTWKbfoikeg>

que en lo puramente comercial, como suelen ser las denominadas “independientes”, dedicadas a editar grupos del *underground*, pero también puede ser una forma de colaboración que permite a sellos pequeños seguir buscando novedades, sin que la *major* arriesgue nada.

Hemos de matizar que no todos los A&R trabajan únicamente para hacer ganar a su discográfica la mayor cantidad de dinero posible. Su responsabilidad consiste en diseñar un campo de producción: cada director artístico responde a un patrón distinto, depende de si se les paga para que consigan contratos con artistas de éxito *mainstream* o para que desarrollen géneros de riesgo comercial pero potencial artístico, incluso dentro de una *major* en momentos en los que empieza a ser rentable la música alternativa, por ejemplo en los 70 con el rock progresivo, en los 80 con el *punk rock* y la *new wave* o en los 90 con el *grunge*, las grandes multinacionales del pop abrieron su catálogo a esas músicas de riesgo, creando en ocasiones sub sellos dedicados en exclusiva a esos géneros o absorbiendo compañías de discos independientes comprándolas.

En esas circunstancias muchos directores artísticos del *underground* pasan a ser fichados por las multinacionales que buscan un experto en géneros que aún no han llegado al éxito masivo y confían en ellos para que con la promoción adecuada los artistas más alternativos puedan crear *hits* en el mercado al que se dirigen las *majors*.

El A&R se encarga no solo de buscar talentos, de revitalizar viejas glorias caídas en el olvido (como en la década de los noventa pasó con el rescate de uno de los grandes genios de la música *country*, Johnny Cash⁵⁴, al que el sello American Records le propuso para reactivar su carrera grabar canciones de éxito de artistas más o menos alternativos, tan alejados del estilo de Cash como el grupo británico de *tecnopop* Depeche Mode o el norteamericano de *heavy industrial*

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vt1Pwfnh5pc>

Nine Inch Nails), de intentar llevarse a su compañía a bandas de éxito en otras de la competencia, ofreciéndoles más dinero y mejor trato, también eligen a los productores, a los ingenieros de sonido y los estudios de grabación que consideran más adecuados para pulir al artista en la dirección adecuada a los intereses de la compañía para la que trabaja.

2.6. Los departamentos de promoción.

Todo el trabajo de la maquinaria de producción de discos no va a ninguna parte si el grupo no es conocido por el público objetivo al que dirige su música. Tan importante es la promoción que cuando un artista firma un contrato con una discográfica, en él suelen recogerse las campañas de promoción que el sello va a llevar a cabo para dar a conocer al artista. Lógicamente, la cantidad y calidad publicitaria de la promoción será mayor cuanto más grande sea una discográfica. No obstante, una multinacional en muchas ocasiones actúa de una manera extraña, pues, a veces por desavenencia con los músicos y otras por falta de confianza en el producto final, abandona la promoción de aquellos productos que considera más arriesgados y se limita a hacerlo llegar a las tiendas de discos y poco más.

Los departamentos de promoción de las discográficas se ocupan de crear las campañas publicitarias conjuntamente con el departamento de prensa. Las compañías grandes suelen tener su propio departamento de publicidad y promoción, en el caso de las compañías independientes, a pesar de los limitados recursos de que disponen, también se planea en lo posible la promoción de sus artistas. Los principales recursos son la difusión en la radio, en la MTV y otros canales de televisión similares, en la página web de la discográfica o del artista y en la prensa especializada. Además de las estrategias habituales de promoción

publicitaria, una de las características de la venta de productos de la industria del pop es la difusión de dossieres de prensa en los que se presenta a los periodistas especializados de los medios impresos, radiofónicos, televisivos y de internet las bondades de los artistas fichados por un sello o de los nuevos discos que editan en el mercado. Si bien los dossieres son fundamentalmente descriptivos, pues pretenden acercar las ideas musicales de un artista a los medios que habrán de dar noticia de sus trabajos, la retórica empleada suele estar cargada de hipérboles de diverso tipo, especialmente en los lanzamientos que hacen las multinacionales de artistas potencialmente muy vendedores o de viejas estrellas caídas en el olvido a cuyas carreras se intenta dar un empujón revitalizador.

Otra de las estrategias fundamentales para la promoción de un disco o un artista que salen por primera vez al mercado es la contratación de conciertos, pues no debe olvidarse que el discurso de las músicas pop es un discurso espectacular y que es en la representación (en un concierto en directo, en la televisión o en la radio) donde se materializan todas las dimensiones de una canción pop. Al principio de la carrera de un artista no hay nada más efectivo que conseguirle una gira como telonero de otros artistas ya consagrados, donde podrán demostrar su capacidad de comunicación con el público, teniendo el aval de alguien en el que la gente ya confía como un producto musical seguro. Incluso en el mundo de las músicas *indies* esto sigue siendo una práctica habitual: el concepto de “comunidad” está muy extendido en estos espacios del negocio musical pop y algunos artistas, como el grupo de *noise rock* neoyorquino Sonic Youth⁵⁵, eligen a sus teloneros y aprovechan cualquier ocasión, especialmente en las entrevistas que conceden a la prensa especializada, para hablar de otros músicos del *underground* por descubrir o al comienzo de sus carreras (las carreras de múltiples

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=-wZNu3v4jh8>

grupos alternativos del panorama del rock más innovador, como Dinosaur Jr.⁵⁶, han estado ligadas a los comentarios de los integrantes de Sonic Youth y a sus giras conjuntas, hasta el punto de que artistas que saltaron fuera del *underground* accediendo a amplios sectores del público *mainstream*, como Nirvana o Beck⁵⁷ se dieron a conocer en el circuito internacional de conciertos de rock de la mano de Sonic Youth), llegando incluso a fundar sellos propios para editar el material que les interesa.

Esta práctica *indie* no es nueva, The Beatles fueron unos de los primeros en intentar la difusión de artistas noveles que consideraban interesantes con la creación de Apple Records, no solo dedicada a gestionar el material y los derechos de los propios Beatles, sino de auténticos desconocidos entonces como Badfinger⁵⁸, James Taylor⁵⁹ o Billie Preston⁶⁰. El sello surgió en 1968 dentro de un proyecto más amplio que The Beatles denominaron Appel Corps. para controlar sus producciones musicales y fílmicas y descubrir a nuevos talentos. En 1975 se firma un acuerdo definitivo con EMI, en el Reino Unido y Capitol en EE.UU., por medio del cual los derechos de los discos editados por Apple y distribuidos por EMI y Capitol para todo el mundo eran propiedad exclusiva de Appel, así como los vídeos y largometrajes de The Beatles, mientras que los derechos sobre los discos originales de The Beatles seguían siendo propiedad de EMI. La aventura fue una ruina a medio plazo, pero demostró que los propios artistas podían controlar sus carreras, tomando el poder sobre mánager y discográficas. Desde entonces muchos otros han empleado esa fórmula, de manera completa o

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=5eO6up9Gpv0>

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YgSPaXgAdzE>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=9x1MZEDQbtA>

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=JOIo4IEpsPY>

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IX2bE-OBtwk>

intentando tener bajo control algunos aspectos de su carrera y sus productos siempre que les ha sido posible, caso grupos de la vanguardia *underground* como The Residents⁶¹ o Throbbing Gristle⁶² con sus sellos Ralph Records e Industrial Records, respectivamente, los ya citados Sonic Youth y su sello Extatic Peace, donde editan sus trabajos más experimentales, proyectos en solitario y colaboraciones con otros músicos, del grupo de éxito *grunge* Pearl Jam⁶³ que inició en 1994 una batalla con la empresa Ticketmaster dominante en el mercado de venta de entradas para conciertos, acusándola de monopolio y exigiendo mantener el precio de las entradas por debajo de los 20 dólares, o del duo alternativo norteamericano Ween⁶⁴ que crearon una radio de internet, *Weenradio*⁶⁵, donde programan sin solución de continuidad los conciertos de la banda, por citar solo unos pocos ejemplos elegidos al azar.

Recurrimos otra vez al periodista de rock Colin Irwin para que nos explique el proceso de lanzamiento de un nuevo grupo de rock en “Pop in the supermarket”, su artículo de 1974 para la revista musical británica *Melody Maker* al que ya hemos hecho referencia en otros apartados. Irwin toma el caso de los entonces recién salidos al mercado Queen, que acabarían convirtiéndose en una de las grandes estrellas mundiales del rock:

Para Queen las cosas empezaron a moverse hace aproximadamente un año, cuando grabaron su primer álbum para Trident, la cual tiene un contrato de distribución con EMI. Se les pagó un adelanto para ayudarles con los gastos inmediatos que suponía ponerlos en la carretera, se enviaron ejemplares para la prensa unos 400-, a todos los que se pensó que tenían

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NRweyGHJ3bc>

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=rRpXOKGMbqE>

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=3hQJevDR1ZQ>

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=tkzY_VwNIek

⁶⁵ <http://ween.com/weenradio>

alguna influencia sobre el público que compra discos, desde discotecas a la prensa nacional. Se distribuyeron ejemplares directamente a la radio y a los productores de TV, y se contrataron espacios para anuncios en la prensa especializada.

“Son chicos de buen aspecto y pueden dirigirse al público adolescente, en sus revistas tendrán éxito. Brian, el guitarra solista, ha fabricado su propia guitarra y un par de periódicos lo han recogido: Es buen material” [Johnn Bagnall, del departamento de promoción de EMI].

La maquinaria publicitaria de Queen funcionaba desde todos los ángulos porque recibían una promoción extra de Tony Brainsby⁶⁶... La intensidad de la campaña aumentó cuando fueron invitados a actuar en *The Old Grey Whistle Test*⁶⁷. Radio Luxemburgo⁶⁸ emitía regularmente su single “Keep Yourself Alive”⁶⁹.

Su primera gira local, como teloneros de Mott The Hoople⁷⁰, llenó los locales. La prensa local se llenó de información de esta banda nueva que acababa de llegar a la ciudad, los disk-jockeys locales fueron informados y se llenaron las tiendas de discos y las paredes con carteles anunciándolos.

Trident y EMI se comprometieron desde el comienzo de esta banda a asegurar a todo el mundo que eran mejores que cualquier otra banda y que se vestían mejor que ninguna. Algunos de sus trajes constaron más de 150 libras dijo Bagnall. (*Apud.* FRITH, 1978: 111-112).

⁶⁶ Afamado publicista británico nacido en Londres en 1945 que, desde su propia empresa de promoción, lanzó las carreras de numerosos artistas anglosajones de éxito masivo durante los años sesenta y setenta. Entre ellos se contaba Paul McCartney & The Wings, el grupo que montó McCartney tras la disolución de The Beatles y con los que inició su carera en solitario.

⁶⁷ Influyente programa musical de televisión que emitió la cadena pública británica BBC2 entre 1971 y 1987.

⁶⁸ Fundada en 1931, la Compagnie Luxembourgeoise de Radiodiffusion, CLR fue un de las pioneras en las emisiones comerciales de radio en Europa desde su emisora Radio Luxembourg; en 1933 inició sus emisiones de onda media y onda corta en inglés para las islas británicas. Su influencia en la difusión del rock'n'roll y el pop anglosajones en Europa fue decisiva y en el Reino Unido ocupó un espacio de tal importancia que se convirtió en el mejor medio para la promoción de los artistas pop británicos dentro de su propio país. Actualmente denominado Radio Télévision Luxembourg, RTL Group en las siglas comerciales, opera en más de diez países europeos, incluido España, a través de la participación en emisoras de radio, de televisión y en productoras de contenidos televisivos.

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=d4lrjZ1SeOs>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mfwVfEXJhQQ>

3. La tecnología.

Como indica Lindsay Waters (1999: 56): “La regla de producción del *pop art* es el *rock and roll*. Los que lo practican buscan constantemente soluciones expeditivas a problemas técnicos, soluciones de ingeniería”. Las músicas pop no existen sin el concurso de las tecnologías electrónicas: sin micrófonos, amplificadores y guitarras eléctricas no existe el pop; sin aparatos de grabación y reproducción no existe el pop; el pop es la música de la era de la tecnología electrónica y sin ella no podemos ni siquiera “pensarla” como música, no ya como fenómeno espectacular, sino simplemente en su forma estricta de sonido modulado. Como ha indicado J. Blaking (1977) la tecnología aplicada al pop es en sí misma un “modo” de producción musical, pero no es un determinante de la creación, sino un elemento más de la composición, interpretación y consumo del pop. Así lo indica Paul Théberge en un trabajo de referencia inexcusable: “Conectados: La tecnología y la música popular”:

Con todo, la tecnología en sí misma no determina la creación musical. Los artistas del pop y los consumidores han empleado muy frecuentemente la tecnología de maneras muy dispares y distintas de las que imaginaron quienes las idearon. De este modo, las prácticas del pop redefinen constantemente las tecnologías de la música por mediación de usos alternativos o inesperados” (THÉBERGE, 2010: 25).

Entenderemos mejor el planteamiento de Théberge si pensamos en la primera de las tecnologías que definieron la música pop: el micrófono. Este aparato amplificador de la voz no fue inventado para fines musicales, sino que se

desarrolló en la industria de la telefonía y de la radio, al igual que la amplificación electrónica que parte de la invención de la válvula de triodo, el “Audion Tube”, por Lee DeForest en 1904. El uso conjunto de microfónica y amplificación electrónicas permitió que instrumentos como el bajo de cuerda pudieran sonar de manera perceptible, incluso destacada en una orquesta, cambiando, por ejemplo en el jazz, la manera de interpretar las líneas de bajo de una composición musical que hasta ese momento se realizaban con un instrumento de mayor potencia en una audición acústica, la tuba. Igualmente, las posibilidades que para el uso de la voz permitían el micrófono y la amplificación dio lugar a “un nuevo estilo de canto más íntimo y melódico, conocido con el nombre de *crooning*” (THÉBERGE, 2001: 27), que popularizó el cantante norteamericano Bing Crosby uno de los primeros en experimentar con un “grano de voz” (BARTHES, 1972) mucho más ronco y profundo que sugería proximidad en la interpretación y masculinidad en la percepción de la voz.

Desde luego, la amplificación electrónica de la guitarra es el punto de salida de la música pop, como recuerda Nick Cohn (1968: 33): “En la mayoría de los casos el pop se redujo a la guitarra eléctrica”. Ciertamente que sin la amplificación de un instrumento básico en las músicas populares europeas y norteamericanas no estaríamos ahora escribiendo sobre pop, pero no solo la aplicación de la tecnología del sonido caracteriza al pop, sino su capacidad para superar los fines para los que fueron inventados los dispositivos tecnológicos, de manera que no solo es “creativo” el uso de la tecnología electrónica, incluso su “mal uso” es una de las características de las músicas pop. No hace falta recordar con Rob Walser (1993), por ejemplo, que la guitarra eléctrica distorsionada, esto es, con un sonido “ensuciado”, es una característica fundamental del sonido de géneros como el *hard rock*, el *heavy metal* o el *punk rock*; también el uso del ruido que producen los amplificadores al acercar demasiado una guitarra eléctrica produce una saturación

sonora, el *feedback*, que se emplea como material compositivo, que caracterizó la revolución musical de Jimi Hendrix⁷¹ a finales de la década de 1960 y que incluso ha dado lugar a un subgénero en el que el uso de la sobreamplificación y la distorsión ruidista son la marca principal de identidad estética, el *noise rock*, salido de las catacumbas *underground* durante los años 90 y primeros 2000 con formaciones como Sonic Youth⁷², My Bloody Valentine⁷³ o Dinosaur Jr.⁷⁴ o Pixies⁷⁵, que llegaron a sonar en las listas comerciales de algunas radios y han sido participantes imprescindibles en los grandes festivales de música rock y no solo del mundo anglosajón, sino también, por citar un solo caso, de los festivales de verano en España donde han encabezado cartel en diversas ocasiones.

Ni que decir tiene que géneros enteros de la música experimental y de baile electrónica dependen totalmente del sonido de aparatos electrónicos como el sintetizador, el secuenciador, la caja de ritmos o el sampler, sin cuyo concurso no existiría y que viene caracterizada precisamente por los sonidos que un “minimoog” o una caja de ritmos Roland 808 pueden producir (incluso han dado nombres a grupos como la formación británica de *house* 808 State⁷⁶).

El sintetizador electrónico de sonidos ya se utilizaba con anterioridad a la década de 1960 en la música culta de vanguardia, el músico germano K. Stockhausen es el más conocido de los compositores “cultos” que han empleado los sonidos sintetizados y modulados por una máquina electrónica. Los sintetizadores de sonidos eran complejas y enormes máquinas que debían instalarse en un estudio fijo para poder ser utilizadas, hasta que en 1970 se produce una revolución con la comercialización del *minimoog* un

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=PvjIO4MT4>

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=9k0dJEkzXc4>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=FyYMzEplnfU>

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=EHC9HE7vazI>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EHC9HE7vazI>

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=sk_9BVA5sbs

sintetizador portátil inventado por Robert Moog para el músico rock Keith Emerson (Emerson, Lake & Palmer)⁷⁷ que podía trasladarse al escenario y ser “tocado” en vivo por el intérprete. Géneros enteros de la música pop como el *rock progresivo*, el *jazz rock* o el *rock sinfónico* no habrían existido sin el *minimoog* y los desarrollos posteriores de la tecnología del sintetizador, por ejemplo el *mellotron*⁷⁸ que imitaba el sonido de una orquesta de cuerda, aunque con una imperfección muy característica, que fue empleada de manera muy creativa por músicos como King Crimson, influyente banda británica de rock progresivo que debe gran parte de la identidad estética de su primer disco, *In the Court of the Crimson King* (1969,) precisamente a la imperfección de ese sonido. En la década de 1980 los sintetizadores, primeramente analógicos, se digitalizaron, abarataron su coste y dieron lugar al auge del tecnopop y a la popularización de la música electrónica que, al conectarse con la pista de baile, generó toda una cultura de éxito masivo con decenas de estilos y subgéneros que van sucediéndose año tras año, bajo el paraguas conceptual general de música *techno* o *dance*.

De los desarrollos tecnológicos de los sonidos sintetizados, hoy una pujante industria musical, destacaron por su popularidad el secuenciador⁷⁹, la caja de ritmos y el sampler digital. El primero, ya se trate de un aparato electrónico o un programa informático, permite cortar y repetir en secuencias fragmentos musicales producidos electrónicamente o previamente grabados y conectados al sistema por un dispositivo

⁷⁷ Copiamos a continuación un enlace de vídeo de Keith Emerson interpretando al moog, durante el Moog Festival de New York de 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=IQwB8bg7u3M>).

⁷⁸ Copiamos a continuación un enlace de vídeo donde puede oírse el sonido del *mellotron* que empleaban King Crimson en su primer disco, *In the Court of the Crimson King* (1969). Se trata de una interpretación de la canción “The Court of the Crimson King” durante un concierto celebrado en 1981 por algunos integrantes de la primera formación de la banda (<https://www.youtube.com/watch?v=Em2Bvb-Hz6Q>). El tema musical fue compuesto por el teclista Ian Mc Donald, sobre un riff que consiste en una adaptación de un fragmento del *Essay for Orchestra* (1938), del compositor británico Samuel Barber; la letra de la canción fue obra del poeta Peter Sinfield, cofundador de King Crimson.

⁷⁹ Quizá el tema más famoso del pop con protagonismo de secuenciador sea “Blue Monday” (1983) de la banda británica New Order (<https://www.youtube.com/watch?v=LQaehcfXvK0>).

MIDI⁸⁰ y se ha utilizado para crear bucles rítmicos entre otras posibilidades, que incluyen el montaje completo de un tema musical. La caja de ritmos⁸¹ es un sintetizador de percusión que se introdujo en la música pop a finales de los años setenta y tiene su antecedente en las cajas de acompañamiento rítmico con patrones fijos (foxtrot, vals, etc.) que incorporaban los órganos electrónicos domésticos de los años cincuenta. El sampler digital, por su parte, supuso una pequeña revolución en la manera no solo de componer, sino, especialmente, de llevar a la escena discos tan trabajados en estudio que antes de su invención eran prácticamente irreproducibles en directo. Se trata de una máquina capaz de grabar todo tipo de sonidos, incluyendo el de cualquier instrumento musical solo o combinado en orquestalmente con una fidelidad altísima al original y que luego puede ser manipulado a gusto del músico, gracias a la incorporación al dispositivo de un teclado. Así, un solo intérprete puede sonar como toda una orquesta sinfónica con el solo concurso de un sampler⁸².

⁸⁰ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) es una tecnología informática que se incorporó a los sintetizadores en 1983 y que permitía la conexión en red de sintetizadores, samplers, cajas de ritmos y secuenciadores, con lo que se podía componer de una forma mucho más articulada y en manos de una sola persona temas musicales de gran complejidad.

⁸¹ El uso de cajas de ritmos está muy extendido, especialmente en el subgénero del tecnopop, pero como curiosidad, en sus dos primeros discos The Human League empleaban una caja de ritmos defectuosa que dotaba al grupo de un sonido muy característico. Aquellos dos álbumes, *Reproduction* (1979) y *Travelogue* (1980), pertenecían a una primera fase experimental y vanguardista de la banda, que el grupo abandonaría después del éxito masivo de su tercer disco, mucho más accesible, *Dare* (1981), iniciando tras él una comercialmente exitosa carrera, pero cada vez menos interesante creativamente. Copiamos a continuación el vídeo de una actuación en la *Peel Session* del programa de John Peel para la BBC en 1979. La canción que interpreta la banda es "Path of Least Resistance", incluida en su primer álbum: <https://www.youtube.com/watch?v=o6QLi2agHKU>.

⁸² El uso del sampler está muy extendido en todos los géneros de las músicas pop, pero su uso es extraordinariamente común en el hip-hop, donde el empleo de voces y músicas sampleadas ha llegado a provocar problemas legales por derechos de autor e incluso todo un debate sobre los límites de su uso y los conceptos de creatividad y originalidad artísticas. Copiamos el enlace al vídeo de un tema, "Black Rain" del músico japonés de hip-hop instrumental Dj Krush, que trabaja fundamentalmente textos sonoros basados en el sampleo: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ox9MvottBI>.

El músico electrónico empieza su composición a partir de la paleta sonora que la máquina le permite ordenar y manipular, no al revés. Géneros como el *rap* y el *hip-hop* incluso abren la interpretación musical a no-músicos: solo bastan un micrófono por el que hablar rapeando, un amplificador y unas pantallas de sonido o altavoces, dos platos analógicos con discos sonando y una mezcladora para dar entrada al sonido que sale de la reproducción de un plato o del otro. El resto lo añade la destreza de las manos del dj para “cortar y pegar” trozos musicales de un plato con los del otro, repetir un mismo fragmento las veces que se quiera, convirtiendo la melodía en ritmo y aprovechar también rítmicamente o como color sonoro el *scracht* o deslizamiento rápido (controlado por la mano del dj) del disco de vinilo bajo la aguja del plato giradiscos: sin saber cantar ni tocar una sola nota de un instrumento se puede componer e interpretar un tema musical. El desarrollo de la tecnología MIDI y los programas informáticos han llevado la composición musical a tales extremos que hoy día un solo artista puede dar un concierto con un ordenador portátil conectado a amplificadores, micrófonos y pantallas de sonido... y, desde luego, tampoco es necesario que sepa una sola palabra de solfeo o composición musical, para eso está una amplia gama de *software* de creación, grabación y mezcla como *ProTools*; incluso la composición doméstica puede entretenernos las horas con programas de uso simple e intuitivo y resultados sorprendentes como el *Garage Band*, que viene instalado de serie en los sistemas operativos Mac de los ordenadores personales de Apple.

Pero si puede resultar obvio que los instrumentos electrificados, la microfonía y la amplificación resultan no ya imprescindibles sino imposibles de separar de la producción y consumo de la música pop, de manera que hemos de decir que el pop no puede existir sin el concurso de la tecnología electrónica, igualmente hemos de pensar que la grabación y la ingeniería del sonido son propiamente parte indivisible de la producción material pop. Muchos de los

aciertos de músicos reputados se deben a la intervención de los ingenieros de sonido y hoy día en muchas ocasiones se compone más en el estudio de grabación de lo que se hace antes de entrar en él.

Famosa es, ya lo hemos comentado, la labor del productor Georges Martin en la “traducción” material de muchas de las ideas musicales de The Beatles, pero desde los comienzos del negocio de la música pop hasta nuestros días ha existido la imagen del productor estrella, incluso en los ámbitos independientes de la industria multinacional del *underground*. Cualquier grupo musical *indie* de los noventa hubiera dado lo que no tenía por ser producido y grabado por el músico y productor Steve Albini⁸³, incluso estrellas como Nirvana quisieron alejarse de ser considerados un grupo “vendido” al adocenamiento del *mainstream* no ya componiendo de manera rupturista o simplemente contraria a los gustos comerciales, sino recuperando el sonido de la independencia que “concedía” la mano de Steve Albini sobre la mesa de sonido y lo contrataron para producir su tercer álbum, *In Utero* (1993).

En su gira de 1965 The Beatles descubrieron que su música iba más allá de lo que la tecnología del directo podía proporcionarles. Durante los conciertos en Estados Unidos, la cantidad de fans que se reunieron en los estadios donde tocaron y el griterío enfebrecido de sus fans fue de tal magnitud que ni los mismos Beatles podían oír la música que interpretaban en muchos momentos del *show*. Más que conocida es su decisión, ante la decepción de no poder tocar en público como músicos a los que se va a oír, de retirarse de los escenarios y encerrarse a crear en el estudio de grabación; de allí salieron discos que, como *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) contienen canciones (“A Day in

⁸³ Aquí puede verse un documental sobre Steve Albini y sus métodos de trabajo como productor, con algunas referencias a su trayectoria musical: <https://www.youtube.com/watch?v=NwkF3-JmSeA>

the Life”⁸⁴, por ejemplo) que no podían ser reproducidas en un concierto en directo con la tecnología de conciertos de la época. Pronto los desarrollos de las industrias de la electrónica asociadas al pop serían capaces de producir dispositivos con los que superar esa limitación de llevar al directo un disco grabado en estudio. Sin embargo, como ha dejado escrito Joan Elies Adell (1995) el original puro en música pop no deja de ser siempre una ficción, un fantasma virtual ensombrecido por su dependencia del “plus” de sentido que aporta la tecnología. En especial la tecnología y las técnicas de ingeniería de sonido aplicadas en el estudio de grabación.

Paul Théberge (2001) ilustra el asunto indicando cómo muchos de los artistas más puristas del folk que rechazan el uso de la tecnología, alaban las características de un determinado micrófono para dotar de “calidez” a la voz, por ejemplo, y el productor *indie* del que hablábamos más arriba, Steve Albini, es muy valorado, entre otras habilidades técnicas, por su manera de colocar los micrófonos a la hora de grabar las baterías, de manera que muchos músicos requieren su trabajo para que los tambores, el bombo y los platillos suenen “como sonaban” en los discos de Led Zeppelin⁸⁵ en los años setenta, piénsese también en los aficionados que prefieren un disco de vinilo a un CD o a un formato mp3 porque al ser reproducido en el plato del tocadiscos fonográfico “da un sonido más redondo” a la música grabada.

La tecnología de grabación siempre ha conseguido que en el estudio se pudiera hacer música que no sería posible en una actuación en directo más que con la tecnología actual de conciertos, donde el ingeniero manipula inmensas mesas de mezclas para conseguir que el sonido adquiriera la forma en la que el músico “quiere sonar”. Un buen ingeniero de sonido puede hacer maravillas con

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=usNsCeOV4GM>

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FeJkDewhTEw>

músicos tocando en directo, pero un mal ingeniero puede hundirles un concierto a los más virtuosos y hacer que parezcan aprendices dubitativos. En el caso de la grabación en estudio esto es mucho más determinante, puesto que incluso hay sonidos que no podrían conseguirse jamás en una actuación acústica sin filtrado tecnológico del sonido.

La grabación magnética supuso un gran avance en las formas de registrar en un soporte físico la música, pero fue cuando las grabadoras pudieron separar el sonido en distintos canales (dos, cuatro, ocho, dieciséis pistas...) cuando se produjeron fenómenos sonoros imposibles en una grabación directa con todos los músicos tocando a la vez para una sola toma de grabación. La tecnología multipistas permitió, por ejemplo, superponer varias guitarras sobre una misma melodía musical produciendo un sonido que ningún instrumento podría producir por sí solo. A esta superposición se la denomina *overdubbing* y Théberge (2001: 33) nos recuerda cómo artistas pop usaron esta tecnología con intención estética. Por ejemplo, la cantante norteamericana Joni Mitchell, dotada naturalmente de una voz excepcional, consiguió efectos de voz muy característicos de su manera de cantar que solo fueron posibles superponiendo distintas interpretaciones vocales de la propia Mitchell⁸⁶ sobre la misma pista en *overdubbing*... y la cantautora no practicaba géneros de la música electrónica, sino estilos que venían de músicas eminentemente acústicas y de directo como el folk o el jazz.

El estudio de grabación es un espacio de trabajo musical de la misma importancia que el instrumento. Desde mediados de los años sesenta ningún artista graba “en directo” su música. Se hacen diferentes grabaciones de cada parte musical y vocal por separado y luego se escogen las mejores a juicio del artista, del productor o de ambos, se mezclan y se produce el resultado final, que

⁸⁶ https://www.youtube.com/watch?v=Ph3SM0Vu_A0&list=RDPPh3SM0Vu_A0&start_radio=1&t=0

es un “ensamblaje” de piezas en el cual el ingeniero de sonido es vital. La disposición de los micrófonos de grabación, la mezcla de las pistas y las distintas tomas, el añadido de efectos de procesamiento sonoro que se realizan en la mesa de mezclas, los pedales de las guitarras y los teclados, los filtros y efectos electrónicos para los instrumentos, la ecualización del producto final, etc., son imprescindibles para que una canción pop suene como “tiene que sonar” según la idea estética del artista o los criterios comerciales de la compañía discográfica. Así que volvemos al principio: el pop es la búsqueda de soluciones de ingeniería al impulso creativo abstracto.

4. El concierto en directo: pop y espectáculo.

El pop es música, de acuerdo, pero ya hemos visto que es bastantes más cosas que “solo música”. En el origen la industria del pop vendía discos y para ello creaba ídolos de masas, pero para el artista, el disco era solo un medio para cumplir su deseo de actuar en público y en directo el mayor número de veces y ante la mayor cantidad de gente posible. Antes de que los beneficios por la venta de discos fueran astronómicos no solo para las compañías discográficas, sino también para las estrellas pop, el único dinero que ganaba un músico pop, aparte de su contrato con la compañía de discos, era lo que conseguía con el caché de sus actuaciones en directo según el número de entradas que fuese capaz de vender su nombre. El pop era no solo una manera de disfrutar de la música o de la letra de las canciones, sino también una forma imprescindible para montar una

buena fiesta juvenil y aún lo sigue siendo, según contaba el músico francés de origen español Manu Chao:

Esa es mi consideración del directo. Cuando el público ha pagado un dinero para verte, lo primero que se merece es una buena fiesta; es lo mínimo de la hospitalidad. Y luego si hay arte o cosas más profundas o momentos tranquilos, pues mejor. Pero como yo veo mi oficio de cantante de escenario, lo primero es dar una buena fiesta. (*Apud.* GIL, 2004: 67-68).

He aquí la dimensión espectacular del pop, relacionada directamente con el hedonismo de la fiesta. El pop halla su esencia más completa en la actuación, en la representación, sea un concierto en directo, en una actuación de televisión o en un visionado que el consumidor haga en internet. Para un artista de pop actuar en un escenario es el principio y el fin de su trabajo y para los fans es la mejor manera de disfrutar de la música que les emociona, pero el concierto en directo rara vez suele ser un hecho aislado: las estrellas del pop se ven obligadas a hacer interminables giras mundiales por imperativo de su contrato con la casa discográfica, que entiende las actuaciones en directo como una inversión para aumentar la venta de discos del artista en gira; para los músicos noveles es una forma de presentarse ante el público, difundir su música y a menudo pagar los gastos de grabación de un disco.

Salir de gira es duro, para los grandes y para los aspirantes; los primeros ganan una enorme cantidad de dinero, pero las exigencias de un constante aumento de la brillantez en el *show* que piden los aficionados para que les sorprenda un artista al que ya han visto en otras ocasiones a veces les cuestan sumas de dinero igualmente formidables; para los que están empezando o se desarrollan en los “nichos” del *underground*, porque es la única manera de poder vivir modestamente de la música y, en ocasiones ni eso, han de ganarse a vida en otros trabajos y aspirar a que los conciertos cubran gastos. La gira es un negocio

cansado: salvo que sea una superestrella privilegiada, al músico le esperan días, semanas, a veces meses de viaje en furgonetas durmiendo en hoteles no siempre agradables, agotamiento, tensiones psicológicas, normales en un pequeño grupo de personas que comparten durante una temporada las veinticuatro horas del día en espacios no siempre cómodos, drogas para poder continuar y cumplir en el siguiente concierto... Pero a pesar de todo, salvo que el músico pierda la ilusión cansado del ritmo de vida que impone una gira a la salida de cada nuevo disco, un año tras otro, el momento de la “realización” de un músico suele ser generalmente el directo. Así fue siempre en el pop, ahora con las posibilidades de la música electrónica no siempre el afán primero de un artista es tocar su música en directo ante un público de fans enfervorizados. Hay artistas que producen discos, pero se retiran del contacto directo con los aficionados, que parecen sentir más placer en la composición que en la interpretación; este fenómeno se da a menudo en los creadores de música de baile de la cultura *rave*, producida expresamente para que un *disc-jockey* la pinche o la mezcle en directo en una discoteca, transfiriendo parte de esa creatividad estética a un mediador, una especie de intérprete no-músico que emplea el material sonoro para generar estados de excitación entre un público que ha ido no a escuchar música sino a bailarla (en ocasiones el músico alterna sus producciones musicales con sesiones como dj, pichando su propia música o combinándola con la de otros artistas y hay *dj's* que editan discos con sus mezclas sobre material compuesto e interpretado por otros músicos). Pero, por lo general, en el mundo del pop lo que un artista siente sobre un escenario es difícil de experimentar de otra manera.

Jean Marie Seca en su estudio sobre *Los músicos underground* (2001), entrevistó a decenas de grupos noveles franceses de rock y de rap y en todas las respuestas se deja ver un placer inigualable para el músico, una experiencia del momento que supone una mezcla de nerviosismo, responsabilidad, narcisismo y

placer inigualables. El cantante de la banda Les Porte-Mentaux, contaba en 1985: “Al final ya no veo nada. Ya no percibo a la gente. ¡No puedo distinguir quién está allí y quién no está! ¡A no ser que alguien grite! De hecho, ya no distingo. Estás allí, en el espejismo. ¡Y luego estás dentro! ¡Es todo!” (*Apud.* SECA, 2001: 50). El bajista del mismo grupo va más allá en su explicación:

¡Crear una chispa para hacer reaccionar a la gente y a lo mejor también para hacerles reflexionar sobre sus ideas, sobre todo eso! A través de una música que es *speed*, que, literalmente te coge la cabeza y hace que te dé vueltas, te dices que todo es posible. [...] ¡Centrar y concentrar el interés de la gente! ¡Manipularla un poco! ¡Sí, de hecho, es nuestro papel! Es eso: ¡cuando hay trescientas personas en una sala, que sean nuestras! (*Apud.* SECA, 2001: 48).

Esa sensación de volar en una nube, de estar viviendo en una especie de estado de irrealidad transitoria, montado en una subida de adrenalina que nubla la consciencia, a menudo se comparte con un estado alterado de conciencia que se da paralelamente en el público, aunque no de manera tan extrema: la gente que asiste a un concierto en directo, baila, se mueve al son de la música, grita, canta y hasta hace gestos de total identificación con el artista que está en el escenario, como esa simulación de estar tocando la guitarra que vemos en muchos de los espectadores cuando quedan arrebatados por la música que está sonando. Pero, a la vez la actuación en directo es el momento de la demostración de lo que un intérprete de música puede dar y ello lleva aparejado un elevado sentido de la responsabilidad, como ya habíamos visto en las palabras de Manu Chao o explica este joven rapero francés entrevistado por Jean-Marie Seca hablando de los contratiempos inesperados de una actuación en directo:

Cuando algo va mal, el público puede ser pasivo, no decir nada, patear o irse. [...] Entonces, hay que hacer un esfuerzo. Ha pagado para ver una actuación y tienes una responsabilidad para con él. No tienes derecho

a decepcionarle, estás obligado a buscar una alternativa. Cortas. Paras todo. Te explicas. Si ha habido problemas técnicos u otra cosa, hablas. Sigues, haciendo un esfuerzo, aunque sea *a capella* o en *free style*, para hacer participar al público. [...] Cuando no estamos muy seguros de nosotros mismos porque no hemos dado con la forma o porque la historia ha sido mal trabajada, invitamos a alguien para que suba al escenario o a gente que baila, lo que suscita un placer para la vista. Todo eso son cuestiones de estrategia. (*Apud.* SECA, 2001: 52).

En el concierto en directo, cuando hay conexión entre artista y público se produce una verdadera comunión colectiva que va desde el histerismo desenfrenado de las fans de los Beatles a mediados de la década de 1960 a la concentración pseudomística del hippie que vuela con la música psicodélica que suena en el escenario, silencioso, reverente, admirado.

La actuación en un concierto en directo es el momento de la verdad, otra cosa son las apariciones en televisión, la mayoría de las veces haciendo *play back*. En estos casos (salvo en programas más especializados donde se trata de acercar al gran público las músicas *underground*, como el programa español *Los conciertos de Radio 3*, que una vez grabados se emiten por La 2 de la RTVE y solo la pista de sonido en la emisora Radio 3, también perteneciente a la operador público de radiotelevisión) de lo que se trata es de llevar a cabo labores de promoción, generalmente controladas por la discográfica.

En cualquier caso, aparte de la experiencia más o menos idealizada de la actuación-recepción de un concierto de pop, el caso es que para que este se produzca hace falta mucho dinero y organización, de manera que existe toda una industria especializada, la de las empresas promotoras de conciertos, que se ocupan de la organización y exponen su capital (a veces con colaboración económica de la discográfica) en un negocio no siempre seguro y que tiene la desventaja de que a mayor éxito previsible del artista programado, mayor habrá de ser la inversión económica y los esfuerzos de organización.

Por otra parte, el carácter espectacular de la representación de una actuación musical pop comporta una serie de parámetros de carácter semiótico comunes con todas las formas de la dramatización.

En primer lugar la participación del público es fundamental, más aún que en un espectáculo teatral tradicional y mucho más que en un concierto de música clásica. Por esta razón habíamos citado más arriba algunos comentarios de músicos pop sobre la responsabilidad de hacer pasar al público una experiencia festiva en diversos sentidos: mucho más evidente en una *rave* o en un concierto de música *dance*, que en una actuación de rock psicodélico de aquellas de mediados de la década de 1960 en San Francisco donde el público consumía en comunidad LSD para compartir el “viaje” alucinatorio, pero no menos activo en un plano mental, menos físico que en el baile pero igualmente transformador de la actitud cotidiana, tanto en un sentido individual como grupal, del público que participa. Si el público no se implica activamente en cerrar el circuito de la comunicación con los artistas que tocan en el escenario el espectáculo falla, pues ha de ser “sentido” más que racionalmente “comprendido”, es una experiencia emotiva no lógica o donde la razón pesa infinitamente menos que la emoción sensible. Por lo tanto, el concierto de música pop funciona como un acto de *expresión-estimulación*.

Por otra parte, el pop como espectáculo constituye un discurso multicódigo, sonoro (verbal y musical), visual (la visión misma de lo representado sobre el escenario como un todo) y proxémico (es fundamental el movimiento de los intérpretes sobre el escenario para proyectar emociones de empatía con el público).

La dimensión sonora implica una producción por parte de los intérpretes marcada por lo que Iuri M. Lotman (1970) denominó un *discurso modelizador secundario*, esto es, un discurso que aplica códigos culturales sobre la materia del

discurso primario (el discurso verbal en el pop cantado, que constituye la corriente principal en este tipo de música, y el discurso sonoro material, los sonidos que producen los instrumentos). La manipulación de las palabras y de los sonidos de los instrumentos obedece a códigos estéticos, su modelado se hace siempre con referencia a estos códigos y a las técnicas de construcción discursiva y ejecución vocal e instrumental de la tradición (o tradiciones) en las que se insertan los intérpretes. En este sentido la música pop es un cruce de caminos entre tradiciones populares (folkóricas), discursos de masas y elementos de la alta cultura que se van fundiendo en distinto grado a lo largo de la historia del pop.

La dimensión visual es algo que aporta el pop y que solo existía en las músicas anteriores en sus fórmulas complementarias espectacularizadas (los acompañamientos musicales en las representaciones teatrales, la ópera en el caso de la música clásica, el baile colectivo en las de la música folklórica o la música que acompaña desfiles y celebraciones públicas). Género propio de la cultura de masas, aunque en muchas ocasiones alejado de sus formas más ortodoxas e incluso contrario a sus patrones dominantes, no puede soslayar lo que nos gustaría denominar el centro semiótico de aquella: la visualidad. El pop es una música concebida para ser vista, y no me refiero con ello a que sea en la actuación (en directo, en televisión o ficcionalizada en un videoclip) donde cristalicen todas sus posibilidades expresivas. Esto es cierto, sin duda, pero la visibilidad de lo pop va mucho más allá.

El pop se graba en soportes materiales que vienen “envueltos” en imágenes y no pueden desligarse de ellas, es consumido por el público no en forma de elección racional, sino por un impulso primero de empatía con el mensaje y/o lo que lo envuelve; más adelante, el desarrollo del gusto en el consumidor de pop le puede llevar a considerar otros parámetros en la forma en la que consume la

música que pueden llegar a ser incluso de carácter ideológico (cuando se opta por las músicas alternativas, por ejemplo).

En muchas ocasiones el consumidor de pop, no en vano considerado un fan, es decir, “un seguidor”, miembro de una comunidad a la que debe parte de su identidad, muestra su pertenencia al género en su forma de vestir, en sus cortes de pelo y hasta en su forma de comportarse en el espacio público. Ocurrió en los comienzos con los *rockers*, poco más tarde, en los sesenta, vinieron los *mods*, y luego *hippies*, *punks*, *heavies*, *góticos*, *raperos*, etc. La imitación de las elecciones de vestuario y comportamiento de sus ídolos guían la imagen identitaria del fan. Incluso en la música *mainstream*, pues suele considerarse este tipo de conductas como algo propio de las distintas “tribus” del pop y ajeno al resto de consumidores, cuando estamos acostumbrados a ver cómo un determinado artista de éxito impone un peinado o una forma de vestir en gente que en principio no calificaríamos como “tribalizada” por el pop.

Ciertamente esto se produce de forma evidente solo durante la época de juventud de los aficionados, cuando buscan reafirmar su identidad pública, construir su imagen ante los otros, aunque sea con el mero gesto, por ejemplo, de llevar una camiseta con el nombre del grupo que le gusta o que está de moda en los ambientes donde se mueven. En la edad adulta, con la asimilación a las formas de comportamiento que dicta la hegemonía, esta situación cambia drásticamente, pero no olvidemos que el uso de ciertas prendas más allá de la juventud, como los pantalones vaqueros o, en general, el informalismo en el vestir se han convertido en modas a partir de su uso en los ámbitos de los artistas, primero, y de los consumidores de pop después.

El pop es algo más que una canción, es una imagen compleja, una pose, una actitud frente al mundo, desde la simple afirmación de “juventud”, en el caso del *mainstream*, a posturas más implicadas sociopolíticamente en el caso de

los espacios del *underground*. Pero esa actitud en la mayoría de las ocasiones se queda en la superficialidad de la imagen espectacular, chocante, agresiva, molesta o simplemente “diferente” para el gusto aburguesado y forma parte de la “culturalidad” del fenómeno pop, de manera que sus implicaciones políticas están en el mismo plano que sus implicaciones estéticas: el plano de lo simbólico. Contribuyen al desarrollo de ideas que, en algunos casos, pueden ser críticas y socialmente transformadoras, pero nada más. Semióticamente esto podría definirse como la proyección de un discurso sintético (propio del funcionamiento de los lenguajes visuales) que, por su propia naturaleza semiótica, no puede ser otra cosa que superficial, ligado a la yuxtaposición de estímulos que hablan más a los sentidos que a la razón y donde no existe más que la dimensión del presente y de su fugacidad: acabada una actuación pop, solo queda su recuerdo, a partir del cual de pueden desarrollar o no otra serie de acciones privadas o públicas, que podrían conectar la experiencia del concierto con otros ámbitos de la vida del individuo y/o del grupo que asiste al espectáculo o puede resultar un goce puntual de un estado de fiesta.

La dimensión proxémica forma parte de esa visualidad del pop, muchos de los sentidos acerca de cómo hay que interpretar la relación entre un artista y su público se proyectan desde la manera física y espacial en la que se produce la interacción del artista con su público y viceversa. Desde la seducción dominante de Elvis, a la complicidad adolescente de los primeros tiempos de The Beatles; de la vivencia comunal en un *acid test* hippie con la complicidad de la música de The Grateful Dead, al “os quiero” que una ídolo juvenil admirado y deseado por sus fans lanza a su público durante el concierto; desde la reivindicación de la anarquía y el desorden de un concierto *punk*, hasta la distancia que exige reverencia de los oyentes cuando quien toca es un artista de rock progresivo que busca que le traten como se hace con un virtuoso instrumentista en los ámbitos de la música

clásica; desde el compromiso político de un cantautor protesta o de un rapero de la primera hornada al mero uso instrumental de la música para el baile y el goce en una fiesta *rave*. Muchas son las formas de relación de un artista pop con su auditorio y no solo en el momento del espectáculo, sino también durante la experiencia de la recepción privada, cuando se escucha un disco o se contempla un videoclip.

Al ser el pop un discurso cantado en la mayoría de las ocasiones, es igualmente cierto que la letra de la canción (en su relación dialógica con la música que la acompaña y las sensaciones que ésta proyecta sobre el oyente, por supuesto) puede influir en el destinatario como lo hace cualquier otra forma de comunicación verbal estética: puede despertar sentimientos y emociones, puede suscitar ideas, puede empujarnos a soñar o a comprometernos con la realidad, puede reafirmarnos en nuestras ideas, principios y actitudes previos, puede hacer que, en conexión con otras experiencias individuales y sociales que formen parte de nuestro desarrollo como individuos sociales, esos mismos principios y actitudes se modifiquen en diverso grado y pueden conseguir siempre que disfrutemos un placer estético.

En cualquier caso, como decía aquella canción del grupo new wave británico The Jam: “That’s Entertainment”. El pop, en cualquiera de sus posibilidades, es *primero de todo un entretenimiento* y por ello en la actuación del artista es donde puede reunir todas sus capacidades de sugerencia y emoción.

La obra pop es una imagen y un sonido, *visibles* por medio del concurso de la industria, un fenómeno cultural refractado del capitalismo postmoderno. Su visibilidad espectacular es una forma de *escritura*, un discurso tramado en un lenguaje complejo, multicódigo, donde semióticas muy distintas confluyen para un fin: la estimulación de vivencias de placer emocional y físico, pero desde luego, tras la revolución estética de la contracultura de mediados de la década de 1960,

también intelectual. Una *escritura* que remite a sí misma, que se materializa en el instante en el que se hace expresión sentida en el diálogo con el destinatario de su mensaje, un acto único (cada escucha, cada concierto, cada mirada a un videoclip son actos únicos, desde un punto de vista psicodiscursivo) que puede servir como receptáculo del deseo de fiesta y que puede abrir la fiesta a otros espacios de la vivencia del individuo que no recibe de manera pasiva, sino que dialoga con la canción (por medio de una grabación o por medio del directo), que la aprende, la canta cuando está a solas o la corea en medio de una actuación.

Como *escritura* (en el sentido que le da Derrida en *La diseminación*, 1972) que se hace y se deshace cada vez que es experimentada por el “participante” (el consumidor de pop siempre es un participante en algún tipo de microcosmos cultural del que entra y sale a través de las músicas, de las canciones, de los artistas y de los correligionarios con los que interactúa) y muy especialmente por la importancia como negocio y como aglutinador de cultura o de subculturas, elíjase el término que se prefiera.

III. UNDERGROUND (1)

1. ¿Qué es el *underground*? Antes de responder véase *Monterey Pop*.

El festival de Monterey (California) ha sido considerado como uno de los eventos clave en la eclosión de la contracultura del “verano del amor”. La reunión de las principales figuras del por entonces naciente pop *hippie* en una celebración colectiva que duró tres días (del 16 al 18 de junio) de 1967 y cuyos beneficios fueron donados a organizaciones de caridad, supuso en sí mismo un síntoma del rechazo de las estrellas del nuevo negocio al sistema capitalista y, contradictoriamente, el escaparate (fue el primer macrofestival de la historia que alcanzó difusión mundial) que convirtió las músicas *underground* en una industria cultural más que rentable para el sistema económico de mercado. De hecho uno de los impulsores del festival fue John Phillips, líder de The Mamas and The Papas y coautor de uno de los mayores éxitos de ventas de la historia del pop, la canción “California Dreamin”, *hit-single* de 1965; pero no hay que olvidar que también fueron responsables de la celebración del festival el productor Alan Pariser y el publicista Derek Taylor.

Monterey dio el espaldarazo comercial a la tercera renovación generacional en el *rock'n'roll* norteamericano, consagró la *psicodelia*, el *folk rock* y el *blues rock* como los grandes géneros del discurso musical pop anglosajón hasta la llegada del *punk rock* a finales de los setenta, marcó el fin del dominio que desde comienzos de la década de los sesenta venían ostentando los sonidos británicos (los propios

Beatles ya habían asimilado las lecciones de la psicodelia norteamericana en *Rubber Soul* y *Revolver*, antes de entregar a comienzos de 1967 el revolucionario *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, discos que por su importancia histórica ya hemos citado varias veces en estas páginas), descubrió a artistas luego señeros como Janis Joplin, llevó a la cima a Jimi Hendrix, no demasiado conocido para el público norteamericano por entonces, normalizó la “incrustación” de la música tradicional hindú en el pop occidental con la presencia del sitarista Ravi Shankar, incluso atendió a la música pop africana al incorporar al cartel al trompetista de jazz sudafricano Hugh Masekela y su concepto de fusión de diferentes géneros y culturas musicales, anticipo de lo que andando el tiempo iba a llamarse *world music*.

El documental de A.D. Pennebaker, que solo recogió en el montaje final a trece de las treintaidós formaciones musicales que actuaron durante los tres días de festival, fue un encargo de los organizadores, dado el prestigio que obtuvo con su trabajo en *Dont Look Back*, sobre Bob Dylan. Por entonces, Pennebaker estaba considerado como uno de los documentalistas más innovadores y, desde luego, había sido capaz de ver la importancia de las transformaciones musicales del pop a mediados de los sesenta, las que elevaron los géneros de la música de masas mucho más allá de un fenómeno comercial fabricado para *teenagers* o una muestra descontrolada de rebeldía confusa.

Cuando Donn Alan Pennebaker (1925-2019) filmó en 1960 el revolucionario *Primary* su importancia en la historia del cine documental quedó decidida. Casi podría decirse que la obra de Pennebaker se levanta como una de las más atentas miradas a la crisis cultural postmoderna, desde la ilusión de J.F. Kennedy, el primer político de la era pop, hasta la *frivolité* de la alta pastelería de *Kings of Pastry* (2009); pero, tras el acierto histórico de las primarias demócratas de 1960, será a través del documental rock como Pennebaker fijará su mirada más profunda

sobre uno de los polos fundamentales del cambio cultural que se abre hacia década 1950.

Las tempranas películas sobre Bob Dylan (*Dont Look Back*, filmada en 1965 y estrenada dos años después, *Eat the Document*, rodada en 1966, *Something Is Happening*, sobre materiales también filmados en 1966 o *65 Revisted*, una hora de grabaciones publicadas en 2007, junto a la reedición de *Dont Look Back*) fueron un acierto al recoger al Dylan eléctrico justo en el momento en el que se convierte en un icono pop y cambia para siempre la imagen de la música folk norteamericana. Pennebaker documentó a otros mitos del rock'n'roll a lo largo de su carrera de cineasta, Jimi Hendrix con especial perspicacia y manejando descartes de *Monterey Pop* (*Jimi Plays Monterey*, de 1966), John Lennon junto a Yoko Ono en el histórico concierto de 1969 de la Plastic Ono Band en Toronto, Alice Cooper, David Bowie o uno de los estandartes del tecno-pop de los ochenta, Depeche Mode (en la también ejemplar *101*). Sin embargo, es en su obra documental sobre los dos grandes festivales de la era hippie, *Monterey Pop* (1968) y *Woodstock Diary* (1994) donde Pennebaker ofrece un retrato ideológico más articulado de lo que fue la contracultura norteamericana de los 60 vista con ojos de creyente. Por su dispersión y su montaje acumulativo, *Woodstock Diary* no deja de ser un testimonio musical y con cierta importancia histórica, dada la trascendencia del acontecimiento, pero repite, con menor fortuna, el planteamiento fílmico ensayado en *Monterey Pop*.

La mirada “comprensiva” de Pennebaker eran lo que buscaban Pariser y Taylor para convertir el *underground* en un gran negocio y a su servicio pusieron la mejor tecnología de grabación de la época.

La selección musical presente en el filme del festival de Monterey resulta sumamente interesante: junto a desconocidos como los ya citados Janis Joplin y, en cierto modo, Jimi Hendrix (aunque venía recomendado por Paul McCartney y

ya gozaba de cierta popularidad en Gran Bretaña) o músicos experimentales que se habían estrenado no hacía mucho en el panorama musical rock como Jefferson Airplain o Contry Joe And The Fish, aparecen limpios iconos de *folk-pop* universitario como Simon & Garfunkel, estrellas del nuevo *mainstream* californiano como The Mamas and The Papas, históricos del combate cuerpo a cuerpo del *rhythm & blues* británico como Eric Burdon & The Animals, o exitosos vendedores de la rebeldía *mod* como The Who. El equilibrio entre éxito de ventas, prestigio y riesgo de lo nuevo permite que en *Monterey Pop* se construya una imagen compleja de la nueva cultura musical *hippie*, que va de lo accesible para el mercado musical masivo a lo difícil (Ravi Shankar) o a lo provocador (Hendrix, The Who), aunque siempre apostando en la selección de temas por la innovación musical. No se puede negar que los organizadores creían en la renovación de los estilos pop y en la capacidad de la psicodelia para impulsar un movimiento cultural con miras más amplias que la simple fabricación de *hits* de consumo rápido.

La mirada empática de Pennebaker logró captar los motivos centrales del ideario *hippie* y ofrecer una película de factura muy ajustada a estos principios en su misma textualidad fílmica. El grafismo de Tomi Ungerer, radicalmente informalista con su trazo manuscrito y el montaje yuxtapuesto de estética psicodélica anuncian desde el inicio del film una total identificación entre forma y contenido. Lo que se nos va a ofrecer es un alegato, un testimonio comprometido, un producto fílmico inspirado por el mismo espíritu *hippie* que anima a los músicos y a los asistentes al festival. La mirada de Pennebaker no es la mirada distanciada de un profesional del documento audiovisual, ni la mirada crítica de un intelectual que analiza mientras observa, para comunicar más tarde un objeto reescrito desde una perspectiva diferente a la de su creación primera. El cineasta

se complace en cada plano en la operación de identificar la cámara con lo que está registrando.

Si bien es cierto que se mantiene la manera de enfoque espontáneo (la cámara al hombro se utiliza con profusión) del documentalista que sabe encontrar el momento que “hay” que grabar, no lo es menos que, especialmente en el registro de las actuaciones musicales, el enfoque busca traducir en el movimiento de cámara la esencia musical de lo que se está representando en el escenario y la personalidad de quienes ejecutan las canciones (primerísimos planos del rostro extático de Hugh Masekela, los planos de detalle de los pies de Janis Joplin taloneando en un nerviosismo apasionado que acompaña la desgarrada interpretación de la cantante, las manos virtuosas de Ravi Shankar, por ejemplo). Los planos que recogen el ambiente del público son más reposados, con pocas acrobacias técnicas, una mirada más objetivista en el foco, si se quiere, aunque la selección de momentos y escenas ofrecidas en el montaje final construye un universo de sentido en todo acorde con lo que los músicos representan en tanto agentes textualizadores de una nueva cultura, de un nuevo discurso simbólico: la era pop y el espíritu libertario y hedonista del *hippismo*.

Desde el punto de vista de la organización de los motivos temáticos, el documental combina dos registros: por una parte el documento de lo que ocurre entre los asistentes al evento y por otra el registro de las actuaciones musicales. No siempre son coincidentes ambos en cuanto a la visión del espíritu *hippie* que proyectan las imágenes del montaje final.

En cuanto a la descripción del ambiente que rodeaba al festival de Monterey, el filme deja claro desde su mismo comienzo que se trata de que el acontecimiento es algo así como un idilio pastoril que se desarrolla en un *locus amoenus*. Tras los títulos de crédito, la primera secuencia se abre con un par de chicas sonrientes sentadas en una valla de madera, una de ellas, contenta,

proclama a cámara que allí solo espera encontrar “good vibrations can be floating everywhere”. A continuación, Pennebaker construye un documento más que sintomático de esa mirada interpretante cómplice. Gente joven y guapa paseando por el césped con los pies descalzos, ropas floreadas y melenas lacias, un artista construyendo una especie de escultura con cuerdas, troncos y telas de colores, chicos y chicas que comparten bocadillos, viejos autobuses pintados de dibujos naif y psicodélicos (el de *Merry Pranksters* de Ken Kesey aparece expresamente), en contraste con planos del trabajo serio y frenético en el montaje de los escenarios o en las oficinas de organización con un John Phillips (líder de The Mamas and The Papas) al teléfono, como un ejecutivo de espectáculos más, pero sin quitarse su gorro de piel. Un jefe de policía pacta con los organizadores un acontecer tranquilo del festival. Más tarde un *hippie* bromea con un policía de a pie, haciendo como que le arranca su placa y el policía sonrío complacido. La cámara, que todo lo ve, impone respeto hasta al policía. Las imágenes de alegría serena, paz campestre y paseos relajados de gente guapa y estilosa (algunos famosos del mundo pop, como Joan Baez, bellísima bajo una enorme pamelita, David Crosby visiblemente “colocado” y feliz al comprobar el sonido “groovy” que ofrece el montaje de sonido o los componentes de The Mamas and The Papas) solo se ve rota por un símbolo que rompe la serenidad del *locus amoenus*, un avión que cruza el paisaje celeste con estruendo. Vienen en él algunos de los artistas invitados, John Phillips espera al pie para recibir a los pasajeros, sin duda ilustres luminarias pop. Las escenas se suceden bajo la música del himno *hippie* por excelencia, “San Francisco (be sure to wear some flowers in your hair)”, el único éxito del cantante norteamericano Scott McKenzie y canciones de The Mamas and The Papas, tras el cierre de la escena con el aterrizaje del Boeing se abre la grabación propiamente dicha de las actuaciones con la interpretación del otro himno de la era *hippie*, “California Dreamin”.

La siguiente actuación se sale un poco de este mundo idílico de flores en el pelo y ropajes de fantasía: Canned Heat ofrecen blues eléctrico áspero y primitivo, interpretado con pintas que más que a *hippies* representan a buenos chicos sureños, en especial el guitarra solista con su pelo pulcramente cortado a navaja y peinado con raya al lado, gafas de pasta de estudiante aplicado y algo inocentón, que contrasta con la mole impetuosa de Bob “The Bear” Hite, el cantante y líder indiscutible de la banda. Los planos del público solo recogen gente sentada que mueve rítmicamente sus cabezas al son del *boogie*, alguna modelo de la *jet set* pop y poco más. La cámara se muestra atenta, pero sin audacias. Como en el siguiente registro, el de los dulces Simon & Garfunkel, filmados bajo la luz roja.

El foco solo empieza a dejarse llevar por la emoción en la siguiente actuación, la del cantante y trompetista jazz sudafricano Hugh Masekela. Sobre una textura de jazz, sostenida por ritmos mezcla de *blues-rock* con sincopados africanos, Masekela canta con libertad tribal, sin respetar las líneas suaves del pop, modulando con la voz improvisaciones libres y expresando en un rostro abierto al grito expresiones que dejan ver su apasionamiento, la transfiguración interna que está sintiendo al interpretar(se). La cámara se muestra fascinada por el rostro de Masekela, lo enfoca en primerísimo plano y deja que se mueva en el cuadro fijo, transmitiendo una sensación de espontaneidad, de apertura a la casualidad, sin constreñir el ritmo de la interpretación con una filmación demasiado planificada. Todo en la secuencia de Masekela muestra los flecos de lo imprevisto.

Con Jefferson Airplain, la psicodelia se hace con el discurso. El tejido textual del film ya había incluido imágenes estroboscópicas, deslumbres borrosos de luces de colores, desde el principio de los títulos de crédito y como contrapunto en la filmación de las actuaciones, ahora los claroscuros de la iluminación de la actuación de los Airplane potencian el sentido onírico de las

imágenes, de nuevo fascinadas por el rostro, esta vez más frío, más de diva, de Grace Slick, la cantante del grupo.

La emotividad que transmiten las imágenes sigue *in crescendo* cuando aparece Janis Joplin, otra explosión de sentimiento libre, de desgarro esta vez. Una mujer rota por el deseo, clamando amor en un blues estremecedor, la afirmación de una femineidad fuerte, que se deja llevar casi por la histeria cuando sus pies tiemblan de impaciencia, taloneando desesperados sobre los zapatos y su boca se contrae y se expande en besos, reclamos, quejas, gritos.

Tras la Joplin, Eric Burdon y sus Animals ofrecen una deriva de *rhythm'n'blues* psicodélico, con chirridos de violín eléctrico, sinfónicamente pretencioso, y expresiones adustas, concentradas, casi rozando un “mal viaje” de ácido.

Continúa la andanada británica, esta vez con una muestra de gamberrismo *mod* a cuenta de The Who. Aquí ya no hay atisbo de paz y amor, ni viajes por mundos de ensueño, es el orgullo *hooligan*, la rebeldía juvenil hecha de anfetamina y violencia de clase. Acaban su actuación con el número habitual. Pete Townshend rompe en mil pedazos su guitarra golpeándola contra el suelo, Roger Daltrey, el cantante, voltea el micrófono como si estuviera a punto de lanzar una piedra al público con una honda. Keith Moon desarma a patadas la batería. La intensidad macarra, *protopunk*, no cuadra con el poncho tornasolado de Daltrey ni las ropas floreadas, ni con los sueños *hippies* de un mundo regido por “good vibrations in the air”.

En el interludio antes de la siguiente actuación, llueve en Monterey, los jóvenes acampados corren a refugiarse de la tormenta de verano. Hay un paralelismo evidente entre la tormenta *mod* de The Who y el chubasco en las áreas de camping, probablemente no buscada por Pennebaker, pero muy significativa para la construcción del sentido global del film.

Country Joe and The Fish, retornan en su actuación al mundo de los sueños con un tema instrumental de largo recorrido. Música evocadora de viajes cósmicos dentro de la mente. Música de LSD, música para abrir las puertas de la percepción. Música aventurera, pero complaciente.

Otis Redding aparece después, el ritmo alegre de la negritud, sin complejos, el afroamericano “caliente” y *funkie*, no más posturas decentes de cantante melódico de amores románticos, el cuerpo se mueve libre, orgulloso de sí mismo.

Y llega Jimi Hendrix⁸⁷, el clímax del film, con una interpretación intensa, descontrolada, caprichosa, a ratos chulescamente desganada, siempre técnicamente virtuosa, mientras toca la guitarra de espaldas y canta, mascando chicle, un éxito de 1966 de The Troggs, “Wild Thing”. Recortándose sobre un fondo de negra oscuridad, iluminado por luces anaranjadas, con ropajes extravagantes, Hendrix derrocha desafío y sexualidad. Los músicos de la Jimi Hendrix Experience, su banda de acompañamiento, apenas pueden seguir al guitarrista enloquecido, que igual imita el sonido de un avión cayendo en barrena que inserta una cita en la canción punteando unos compases de “Strangers in the Night”, el tema que hizo célebre Frank Sinatra, aquel mismo *crooner* sedoso que en los inicios del pop decía: “El *rock and roll* es una falsedad, tocada y cantada habitualmente por cretinos” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 15). Hendrix, con su cinta en el pelo, su camisa anaranjada de poeta romántico y sus pantalones ceñidos de terciopelo rojo es peligro, es droga, es sexo, es desarreglo de los sentidos, es ruido, es caos. Las caras de algunas chicas del público, sorprendidas, parecen atemorizadas cuando el guitarrista finge fornicar con su guitarra empujándola a golpes de pelvis contra el amplificador. La violación de la guitarra continúa con golpes sobre el escenario, al estilo Townshend, que terminan rompiéndola en pedazos. Luego deposita los restos con cariño en el entarimado y los besa como

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=E2aQ4gVsSL8>

un amante celoso arrepentido, mientras ruge el amplificador con pitidos de *feedback*, los rocía con gasolina y les prende fuego, arrodillándose a su lado. La demostración de bestialidad simulada se refleja de distinta manera en el público, algunos están atrapados por la potencia simbólica del espectáculo, todos asombrados de la pérdida de control del artista. El diablo del blues ha visitado el rock, entre acordes sobresaturados, crujidos y chisporroteos.

Esto ha sido demasiado, la siguiente intervención es de nuevo de los pacíficos, beatíficos, Mamas and Papas. Sus voces armonizadas sirven de fondo a una nueva excursión de la cámara por el camping soleado: parejas jóvenes caminando abrazados, besos junto a la furgoneta, chicas monas con sombrero, viajes de ácido bajo las mantas por donde se cuelan los papeles impregnados de LSD, algunos rostros muestran ya el cansancio de tres días de paz, amor y rock.

La desolación de una bota abandonada en una plaza del aparcamiento de automóviles abre la secuencia de la larga interpretación de Ravi Shankar, con la banda sonora del sibarita hindú se ven jóvenes haciendo autoestop, somnolientos excursionistas que se desperezan en los sacos de dormir, globos de colores se recortan bajo un cielo gris, un chico lleva un pequeño mono al hombro con la leyenda "LOVE" pintada en rojo sobre la frente peluda del animal, más jóvenes con cara de agotamiento, sentados, un poco después se les ve a refugio de la lluvia que vuelve de nuevo. Vuelta al escenario con Ravi Shankar, caras de éxtasis en el público, los ojos cerrados, moviéndose al ritmo de la tabla y el sitar, algunos parecen meditar o rezar, fingiéndose yoguis, otros parecen poseídos por el espíritu de la música, Shankar y sus acompañantes interpretan entre aplausos con sonrisas complacidas, pero su concentración serena en lo que están haciendo queda muy lejos de los violentos arrebatos de Hendrix o The Who, tanto como del balanceo bonachón de Mamas and Papas mostrando un ingenuo placer pop en las melodías de sus canciones. En el *crescendo* final, Shankar se emociona, la velocidad de sus

dedos aumenta, las sonrisas de los espectadores acaban en un gran aplauso, con larga ovación y jóvenes saltando de sus asientos. Los aplausos no cesan durante muchos minutos, el público puesto en pie, Shankar también es un mito pop. Con los planos de detalle de las manos batiendo palmas, se cierra el film.

2. ¿Quién sabe lo que es el *underground*? Otra lectura de *Monterey Pop*.

Comencemos con una provocación: “[...] La poesía idílica encuentra su expresión ejemplar en Teócrito (siglo III a. de C.), que fijó sus caracteres y temas, por ejemplo, la oposición entre ciudad y campo, la idealización del paisaje rural, la evasión de la historia en un refugio tranquilo y, sobre todo, una blanda sensualidad [...]” (MARCHESE y FORRADELLAS, 1986: 305).

Sorprende encontrar en *Monterey Pop* una recreación del idilio entre bellos “pastores” y “pastoras” sin rebaño, pero eso es lo que nos ofrece Pennebaker en esos interludios que pretenden mostrar el ambiente en el que se vivía el primer macrofestival de impacto universal de la era pop. El clima de “blanda sensualidad” es perceptible en cada plano general descriptivo del film y la exaltación del ruralismo, aunque menos evidente (falta un regodeo de la cámara en el paisaje, pero el campo abierto, el bosque amable, están siempre rodeando a los *hippies* de acampada) es inevitable por la imposición al realizador que se justifica por el recinto elegido para celebrar el festival.

El film deja traslucir el ideario *hippie* de retorno a los valores naturales, que tendría su máxima expresión en la creación de las comunas rurales, aunque su origen estuvo en las comunas urbanas de San Francisco que, como la más representativa de todas, los *Diggers* de Emmett Grogan, surgieron hacia finales de 1965 para organizar todos los impulsos sobre acciones sociales comunitarias que empezaron a desarrollarse espontáneamente en la ciudad. Pero la relación más

intensa con el idilio y la égloga renacentista es que el comunitarismo reposa en una idea de amor absoluto y así aparece en los *Puntos sobre el Amor en las comunas basadas en el Amor, en Pleno Florecimiento*, manifiesto fundacional de los *Diggers*:

1. Todos sentimos amor hacia todos los seres sensibles. 2. Todos sentimos la apertura de la desnudez del amor y de la liberación total de cualquier neurosis (*hang-up*) de origen *square*. 3. Todos hemos llegado a ese estado de iluminación de conciencia esclarecida conocido por los chinos como *yung-huo*. Un estado que se puede definir como liberación de cualquier relación posesiva o morbosa con las cosas. 4. Todos sentimos una sensible y apasionada comprensión hacia los errores y los defectos ajenos. (*Apud*. MAFFI, 1972: 75-769).

Sin embargo, el filme de Pennebaker resulta más plano en la representación de estos planteamientos de idealismo radical amoroso, su factura es más contenida al centrarse en una visión “blandamente sensual” de la bondad y la amistad que parecen reinar en el campamento de Monterey, construyendo en su discurso un mundo aparte, ese refugio tranquilo al margen de la historia donde los jóvenes de la era pop se abandonan a la molicie, los paseos calmados, los bailes, las caricias y las drogas psicodélicas. *Monterey Pop* es una égloga virgiliana, donde las ninfas son bellas modelos recogidas en primeros planos de rostros suaves y relajados, donde dominan las sonrisas, las flores en el pelo y las mejillas coloreadas con dibujos alegres. Los jóvenes ataviados con aristocrática ruralidad en sus vaqueros y sus camisas de diseños originales, transidos de una calma trascendente, pastorean junto a las chicas o descansan con la mirada ociosa. Entremedias, algún universitario formal o los trajines de los montadores del escenario nos recuerdan que estamos en la segunda mitad del siglo XX y que ese refugio de *good vibrations* es el fruto del esfuerzo y el carácter emprendedor de los nuevos capitalisto-idealistas. Las oficinas de la organización bullen de actividad, los teléfonos no paran de sonar y en el plano la cámara se vuelve del revés para

burlarse un poco o para reafirmar, quizá, cómo andan de cabeza los jóvenes empresarios del amor y la bondad. El misticismo muy *Era de Acuario* también ayuda a dar ese toque de paz y vida retirada, que quizá sonrojara a Fray Luis de León.

Las actuaciones musicales escogidas para el filme ya son otra cosa. Mamas and Papas, Simon & Garfunkel, Country Joe & The Fish, casan bien como banda sonora del idilio estilizado que nos ofrece Pennebaker. Sin embargo, Hendrix, The Who, Janis Joplin, Eric Burdon & The Animals en parte Jefferson Airplane representan el lado peligroso, la apertura sin límites de las drogas, psicodélicas o no. Masekela y Otis Redding juegan en liga aparte, son la negritud, la fisicidad de la música para el cuerpo, la pasión *pre-hippie*, la danza ancestral en la era de la tecnología audiovisual, los instrumentos y los micrófonos amplificadas, Masekela y Redding son otra cosa, son la representación del hombre que libera sus emociones y lleva el ritmo en la sangre por naturaleza racial. En parte, Canned Heat y su blues campesino llevado al rock de metrónomo representan también esa raíz olvidada por los extremos de las sofisticadas melodías pop y las cacofonías distorsionadas de la guitarra de Hendrix.

La contención de los buenos chicos educados del rock de égloga queda rota por los chicos malos del desorden y el ruido. A los primeros les vale con la marihuana. A los demás no tanto.

No hay duda de que la droga ocupa una posición central en la cultura *underground*: al principio como componente artístico, como instrumento para ampliar el mundo de la experimentación literaria o de otro tipo, como iluminación individual, a través de la experiencia y por consiguiente de las páginas- de Ginsberg, Kerouac, Corso, Ferlinghetti, Clellon Holmes, McClure, etc.; luego como real y auténtico componente social de estratos cada vez más amplios de jóvenes, en busca de nuevos planos comunicativos y vitales. (MAFFI, 1972: 37)

Se suele citar que Jimi Hendrix pretendía que su música fuera como una droga, como una de esas ácidas *consciousness-expanding drugs*, capaz de generar estados alterados de la mente con su simple audición. Hendrix, a quien la heroína, culto de los *hipsters* del jazz de los cincuenta, atraía más que las alucinaciones psicodélicas, se representa a sí mismo como la pasión desbocada, la libertad en estado puro. El alcohol sin medida empujaba a la Joplin en sus cabalgadas apasionadas sobre los blues más desgarrados que se hayan cantado nunca o a Eric Burdon, su correlato masculino en muchas ocasiones, aunque nunca llegara al grado de paroxismo creativo y arrebató avasallador de Janis. El LSD inspiraba las letras de los Jefferson Airplain. Las anfetaminas y el alcohol, otra vez, a The Who y sus violentos himnos de orgullo generacional. En el peligro de estas actuaciones radica el potencial subversivo del rock de los sesenta, en ese encaje chirriante dentro del idilio que intenta construir el documental de Pennebaker. La paz y el amor no parecen tener cabida cuando Hendrix o The Who arrancan chispas de las guitarras y dejan que el caos atemorice a los pastores buenos.

El sentido desestabilizador, transgresor, del rock no está encerrado en las bucólicas, casi versallescas, maneras de la juventud que asiste a Monterrey, sino precisamente en las proyecciones estéticas de ese sentimiento anárquico de vida al límite, de tensión constante de la libertad, la pasión y las emociones desencadenadas por el espíritu de la música del cuerpo cuando posee a los artistas sobre el escenario. El sudor de sexo primitivo de Otis Redding o la furia postadolescente de Keith Moon. Los aullidos a la luna de Masekela. El taconeo histérico de Joplin. La tozuda rítmica de “Wild Thing”. El caos y el desorden que tanto intenta disimular la cámara de Pennebaker constituyen el reto más radical de la juventud contracultural, como una revolución anarquista con guitarras armadas y voces desafinadas.

Un halo de fascinación rodea a estos jóvenes bárbaros y los primeros planos en los que el foco se centra en la expresividad de caras drogadas, arremolinadas por el ritmo o desencajadas por la pasión liberada, que a veces se duele de sí misma (Janis) y otras daña (Hendrix), parecen indicar que ese mismo discurso irracionalista arrastra al realizador a la empatía. Pennebaker también se deja poseer por el espíritu del ritmo de la tribu, pero son momentos de pasajero descontrol, casi siempre se impone sobre su plan documental una visión amable, políticamente correcta, de un *hippismo* de pícnic de fin de semana. Solo casi al final del documental, bajo la lluvia, en los planos que recogen a los jóvenes cansados que se refugian bajo las mantas y se reconcentran sobre sí mismos mientras se pasan un papel secante impregnado de LSD, parecen anunciar el otro lado del *flower-power*. Los insertos de colores saturados y nebulosos son otro indicio la posibilidad de acceso a un mundo donde lo real y lo onírico se encuentran solapados y donde las reglas de la razón no sirven para orientarse, pero son pequeños flashes, guiños estéticos a una psicodelia plástica, a un abstraccionismo deshilachado de artista *underground*.

Lo que queda en el poso ideológico de la filmación de Pennebaker no es, en cambio, una propuesta programática de cambio social, sino un registro de lo que Enrique Gil Calvo (1991) ha denominado “estado de fiesta”, la sublimación de la juventud no como un paso iniciático de la infancia a la edad adulta, sino como un estado social que aspira a su permanencia por encima del tiempo y de las contingencias sociales. El *hippismo* más autoconsciente supuso el intento de romper con la familia tradicional, la sociedad capitalista y el arte institucionalizado en pos del establecimiento de relaciones libremente consentidas, ajustadas al cambio permanente sobre la idea central de goce placentero, el reparto comunal de bienes para liberar al hombre de la esclavitud de las obligaciones de la subsistencia y la libre expresión de la creatividad sin

sujeción a normas de género, para que la proyección simbólica de los vínculos sociales, la cultura, dejara de ser una imposición educadora y pudiera convertirse en una acción liberadora de la potencialidad de lo humano. En cambio, los procesos capitalistas de mercantilización aplicados sobre un nuevo espacio de negocio (la cultura juvenil como producto para ser consumido exclusivamente por los jóvenes, en cuanto marca de identidad de algo que podríamos denominar una “juventud” eidética), convirtieron las propuestas *underground* político y estético en un escaparate de la festividad.

¿Qué hacen pues estos grupos de jóvenes? Se limitan a comportarse festivamente, con toda expresividad. Viven al día, saboreando el puro instante presente, sin cálculo alguno de futuro ni proyecto ninguno a largo plazo.

[...] Experimentan nuevos comportamientos no en virtud de su capacidad instrumental, sino en virtud de su potencialidad expresiva. No buscan enriquecerse ni progresar materialmente, sino admirarse y hacerse admirar. Por eso sus exploraciones y tentativas obedecen a la atracción que sobre ellos ejerce todo cuanto puede resultar impresionante por extemporáneo y excepcional: el imprevisto, la catástrofe, lo aterrador, lo sorprendente, la aventura, el misterio, lo inverosímil, lo paradójico, el humor, la suerte, la incertidumbre, lo imposible. (GIL CALVO, 1991: 113).

La idealización bucólica de *Monterey Pop* se convierte, así, en una estrategia de glorificación que, por su misma reconducción de la fiesta al espacio de lo simbólico, por su intento simpático de hacer tolerable como “serio” lo que resulta *per se* la negación de toda seriedad, traduce el estado de fiesta a un código de aceptabilidad cultural: el idilio, el sosegado y civilizado, aristocrático culto a la ociosidad. Un deje de mala conciencia se deja oír en los ruidos de los tubos que entrechocan, las voces que ordenan, los esfuerzos de los operarios en el montaje de los escenarios, la satisfacción por la perfección técnica de los equipos de sonido, por el correcto ajuste de la ecualización, la frenética actividad de las oficinas de contratación, la diplomacia pop en la recepción de las estrellas rock

que bajan de los aviones como ejecutivos peludos que cambiaron el traje sastre por el jersey de cuello alto.

Pennebaker trabaja su empatía con las propuestas estéticas del *hippismo* incipiente, pero lo hace desde otro lugar discursivo, desde los códigos culturales dominantes, aquellos que rechaza el movimiento *underground* de Ashbury Park. Quizá Pennebaker no pretendía reinventar el documental y así *Monterey Pop*, la película, es al fin y a la postre un dispositivo que, por su misma intencionalidad de acto celebratorio, convierte en espectáculo de fin de semana un difuso ambiente de rebeldía. Pero Pennebaker no trastorna la intencionalidad de *Monterey Pop*, el festival, el dispositivo fílmico es lo que es por su fidelidad al documentalismo cinematográfico, deja ver con toda la ingenuidad de los primeros tiempos de una cultura naciente que ya se presenta como espectacularizada en su puesta de largo ante la sociedad, como un simulacro de la paz y el amor comunitario de los *Diggers* de San Francisco concentrado en píldoras consumibles en la fiesta del fin de semana.

Entre los resquicios, la guitarra distorsionada de Hendrix, la voz desgarrada de Joplin, el caos *punk* de The Who, por muy sujetos que sigan estando a la lógica de la comunicación espectacular, dejan en el aire un par de preguntas aún por responder: ¿rebelión?, ¿qué rebelión?

3. ¿Rebelión? ¿Qué rebelión?

Uno de los textos más interesantes sobre la cultura *underground*, del que ya hemos citado algunos fragmentos en las páginas precedentes es el titulado precisamente así, *La cultura underground*, escrito en 1972 por uno de sus

“participantes”, el investigador italiano Mario Maffi. La portada de la edición española está ilustrada con una viñeta del dibujante de cómics norteamericano Robert Crumb: una chica de curvas poderosas golpea con su puño en el mentón cuadrado de un policía antidisturbios, mientras le grita: “Join the world-family revolution or die!!!”.

Crumb, andando el tiempo se convertirá en uno de los mejores y más afamados creadores de la historia del cómic, pero en los años sesenta era un dibujante desconocido, enamorado del blues primitivo de los años veinte y treinta, un joven rebelde llamado a revolucionar la historieta gráfica con sus crónicas humorísticas de la era *hippie* y su grafismo grueso, con mujeres de exageradas curvas y carácter fuerte, testigo de la revolución de las costumbres que significó la contracultura *underground* y la emergencia en el panorama político norteamericano de los movimientos de liberación de la mujer, la relajación de las costumbres sexuales, la negación de la familia y los ideales de vida burgueses, el ideario *hippie* de paz y amor, la irrupción en lo cotidiano de la marihuana y las drogas psicodélicas, el nacimiento de la juventud blanca antirracista y de la lucha por los derechos civiles, las derivas anticapitalistas de los nuevos “vagabundos” del Dharma (que hubiera dicho el novelista *beatnick* Jack Kerouac). Hoy, los cómics de Crumb son quizá la crónica más lúcida de aquella era en la que la revolución parecía que había llegado para instalarse para siempre en el occidente consumista. Ninguna imagen mejor para ilustrar el libro “participante” de Maffi que la imagen de esa poderosa joven que agrede con un “¡Únete a la revolución mundial de la familia o muere!”. A la revolución por la fiesta de la sensualidad desatada o, en términos más políticos, la sentencia con la que Maffi abre su libro, la más optimista de las radiografías del *underground*, un alegato del activista político norteamericano Mitchell Goodman:

Vivimos en una confusión que augura el caos, en el núcleo de un proceso de cambio que apenas comprendemos. Solo los jóvenes (y los que viven junto a ellos) comienzan a entender: son los hijos de un mundo sin futuro previsible, cuyos gobiernos ofrecen control y terror en lugar del “logro de la felicidad”. Un mundo en el que a los criminales de guerra se les llama líderes. Masas enteras guiadas por la avidez y el miedo engullen las mentiras de esos líderes y se desprecian por ello, mientras se enfrentan entre sí en busca del “enemigo” sobre el cual aplacar la propia cólera. No existe el menor sentido de interés común, de fe común. No existe un centro. El país se cae a pedazos. Gente que se dispone a cometer los crímenes de la guerra nuclear y bacteriológica intenta imponer “ley y orden”. Pero sus intentos fracasan. Se desconfía de la ley y el desorden es parte integrante del sistema. Los tribunales se manifiestan como agentes de control, no de justicia. El capitalismo se encuentra comprometido en interminables guerras socio-económicas. La ganancia es una forma de robo. La ganancia de guerra es una forma de asesinato. Tierra, aire, agua y mentes están contaminadas por la búsqueda de la ganancia. La policía captura la ley y utiliza el terror para quebrar la mente que ofende su vida mecánica. *No lo conseguiremos, ni aquí ni en Vietnam... Aún no estamos en un periodo revolucionario; nos estamos moviendo en esa dirección, preparándonos para él* (Apud. MAFFI, 1972: 11. Las cursivas son nuestras).

El optimismo revolucionario de Goodman queda ahora mejor enmarcado, tras el visionado de *Monterey Pop*, aquellas ansias de cambio, de *Revolution or die!* terminaron asimiladas por el propio sistema contra el que pretendían luchar. El *underground* de finales de la década de 1960 pretendía ser una revolución cultural y política, en la que la negación de las costumbres burguesas, la política capitalista y la alta cultura o cultura de prestigio intelectual eran todo una misma cosa, una cosa que solo los jóvenes podían entender, esos mismos jóvenes que al llegar a la edad adulta habrían hecho surgir de las ruinas del estado capitalista opresor una vida feliz y desalienada donde el amor iba a ser la pauta del comportamiento en lo cotidiano, lo político y lo cultural. Al fin y a la postre, de todo aquello solo queda hoy, además de la pesadilla que resume Goodman y que no ha cambiado en un solo detalle, esa “cosificación” de las producciones culturales de aquella juventud pretendidamente revolucionaria: música *underground*, cómic *underground*, cine *underground*... Estilos y géneros que aún mantienen intacta su capacidad de

discursos críticos, pero que forman parte de la industria cultural contemporánea, como cultura de “nicho”, productos simbólicos para consumidores de cultura que no soportan el adocenamiento estético e ideológico del *mainstream*, distintivos de quienes odian ser reducidos a “masa”, pero que acaban por ser controlados por un sistema que hoy no puede definirse de mejor manera que la de aquel artículo de 1993 de Gilles Deleuze: “sociedades del control”. La rebelión como postura estética. Queda algo del poder subversivo de aquellas ideas en la contemporaneidad, por ejemplo el radicalismo democrático que pudo verse en movimientos como el “15 M” de España, pero el poder hegemónico ya sabe cómo canalizar la revuelta, colocándola en un raíl social en el que se puede gritar, pero no cambiar la realidad.

Sin embargo, en los sesenta aquello parecía que iba a ser otra cosa y esa “cosa” fue algo que, entonces, no podía desligarse de la cultura juvenil y de la música pop. El *rock hippie*, el pop psicodélico, fue la producción simbólica más determinante a la hora de construir un icono visible de las nuevas ideas sociales de la rebelión juvenil.

Todo empezó a hacerse grande alrededor de un parque de San Francisco en el verano de 1967, el “verano del amor”, en el barrio de High-Ashbury, a donde hacia 1963 habían empezado a asentarse jóvenes aspirantes a artistas, vagabundos y universitarios, unidos por un vago espíritu de cambio, que aprovecharon los precios bajos de los alquileres y la tradición liberal de la ciudad (vid. MANRIQUE, 1986: 238). San Francisco, ciudad amable y tolerante, crisol cultural de razas y donde ya existía desde finales de los años cincuenta una comunidad *beatnick* asentada en el barrio de North Beach... y Berkeley, la universidad que se había convertido en el refugio del izquierdismo académico y que había adoptado el pensamiento de Herbert Marcuse como guía de campo para explorar desde un punto de vista nuevo las contradicciones del sistema social y la cultura capitalistas.

Aproximadamente entonces empieza a difundirse el adjetivo *underground* (subterráneo) con un sentido de cultura crítica y a contracorriente del discurso cultural hegemónico, aplicado desde principios de los sesenta a producciones marginales (periódicos y revistas de carácter artesanal y distribución irregular, con un sentido en cierto modo de activismo sociopolítico clandestino) que acabarían dando nombre a todo ese movimiento caótico y desorganizado de la cultura juvenil de San Francisco, heredera directa de los novelistas *beat* de los cincuenta y del modo de vida que, por ejemplo Jack Kerouac había popularizado en su novela *On the Road* (*En el camino*, gestada entre 1947 y 1951, pero escrita en veinte días, entre el 2 y el 22 de abril de 1951 y publicada en 1957), un vagabundeo hedonista en el que los ritmos de la música de jazz, el alcohol, las drogas y la ruptura de los lazos familiares tradicionales era la pauta de una nueva forma de entender la vida como derecho a un goce de libertad sin límites. Hacia 1963, comenta Maffi (1972: 13, nota 1): “El underground indicaba aquella “nueva sensibilidad” y sus productos culturales y sociales- nacida originariamente en los años cincuenta y convertida en la década sucesiva en ‘nueva cultura’, ‘cultura alternativa’, ‘contra-cultura’.”

Los jóvenes de la bohemia universitaria de entonces abrazaron pronto aquellas ideas que habían surgido en los reductos *beatniks*⁸⁸ y que fueron el

⁸⁸ Como es sabido los términos de literatura *beat* y cultura o moda *beatnik* han sido controvertidos, aunque finalmente se han impuesto para referirse al movimiento iniciado por Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg, como representantes más conocidos. Kerouac defendió en varias veces el adjetivo *beat*, con significados que iban de “exhausto”, “hecho polvo”, a la idea mística de la *beatitude* (“beatitud”), de la que *beat* sería un apocope. El término *beatnik* empezó teniendo un significado despectivo desde que lo empleara por primera vez el periodista Herb Cohen en un artículo de 1958 para referirse a la nueva moda a la que había dado lugar la literatura y las ideas *beat* entre los jóvenes norteamericanos. El término, palabra compuesta de *beat* y *sputnik*, el satélite soviético, parecía indicar que, por su ideario anticapitalista, antiburgués y difusamente izquierdista, ser *beatnik* significaba ser un estadounidense que no se sentía identificado con los valores norteamericanos (si es que existen tales “valores norteamericanos” como ideario exclusivo y totalizante de la nación Estados Unidos), es decir, ser antiamericano.

producto de la inseguridad, el miedo y el desarraigo existencial que había emergido tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Las corrientes nihilistas del existencialismo francés habían tenido su réplica en el hedonismo no menos nihilista de la *Beat Generation* norteamericana, en los poemas de rebeldía desesperada de Allen Ginsberg, en la atracción por el submundo de la droga y el crimen de los relatos de William Burroughs, en la búsqueda de la felicidad espiritual en la extraña conjunción de budismo de supermercado y alcohol sin medida de Jack Kerouac, en la vida nómada del héroe *beat* Neil Cassady, en la destrucción de las buenas maneras de todos los *hipsters* (vale por “enterado”, “en el rollo”, como también por “colocado”) que vivían la noche alrededor de los clubs de jazz y sentían el presente sin lazos con el pasado ni proyección en el futuro. El *white negro*, como los denominaría el novelista Norman Mailer, el blanco que vivía como los negros y del que Mailer en su *Advertisements for Myself* (1959) diría lo siguiente:

Ha sido en este miserable escenario donde ha surgido un fenómeno: el existencialista americano -el *hipster*, el hombre que sabe que si nuestra condición colectiva es la de vivir bajo la amenaza de una muerte instantánea por guerra atómica, una muerte relativamente veloz a manos del Estado como *el univers concentrationnaire*, o una muerte lenta por conformismo, en la que se sofoca cualquier instinto de creación o de rebeldía (con un daño para la mente y el corazón y el hígado y los nervios que ninguna fundación de investigaciones sobre el cáncer podrá descubrir a tiempo), si el destino del hombre del siglo XX es el de vivir en compañía de la muerte desde la adolescencia hasta una vejez prematura, bien, entonces la única respuesta vital es aceptar los términos de la muerte, vivir con la muerte como peligro inmediato, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, embarcarse en un viaje desconocido en los imperativos rebeldes del propio ser. (*Apud.* MAFFI, 1972: 16-17).

Hipsters y *beatniks* no entendían la vida en los mismos términos. La desesperanza del *hipster* le llevaba a menudo al lado oscuro de la vida, al submundo criminal que rodeaba la heroína, la droga por antonomasia de los

hipsters, gente peligrosa sin futuro ni miedo, pero no delincuentes en el sentido estricto del término, aunque la sociedad los calificara como tales por su forma de vida a salto de mata. Quizá el mejor retrato de este “existencialista americano” lo dejara escrito William Burroughs en su primera novela publicada, *Junkie* (1953). Los *hipsters* fueron los primeros en llegar a la cultura marginal de posguerra, el *beatnik* es una versión intelectualizada de aquellos y conectado con ellos por el jazz, pero entendido de una manera mucho más amplia que la de disfrutarlo como un simple género musical: el jazz era el símbolo de una vida improvisada a cada instante, así como el músico de *be bop* descubre la nota que continúa a la que acaba de hacer sonar solo justo cuando aquella termina y nunca toca dos veces de la misma manera. El *beatnik* prefiere la marihuana y dotar de una espiritualidad naíf (influida por las versiones digeribles para occidente de las místicas orientales, del hinduismo al budismo y su evolución zen) el consumo de los paraísos artificiales como búsqueda de reencuentro con su ser interior, es pacifista, ajeno a todo tipo de violencia que no sea su propio suicidio, es un libertario antisistema que elige conscientemente la marginalidad como una forma de resistencia no violenta, una acción intelectual de rebeldía ante el conformismo de la sociedad norteamericana de los cincuenta. El *hipster* sobrevive al margen de la sociedad, el *beatnik* quiere que se le oiga y a menudo escribe poesía o novela, pinta o procura mostrarse al mundo a través de alguna actividad estética, incluso aquellos que fracasaron en su proyección social como creadores adoptaron esa “vida de artista” que habían propugnado las vanguardias europeas de principios del siglo XX.

Mailer, en sus *Advertisements* de 1959, diferenciaba al *beatnik* como intelectual de clase media, con frecuencia de origen judío, “que veinticinco años atrás se habría afiliado a la Young Communist League. Hoy elige el ocio como forma de respuesta al conformismo de sus padres. De este modo su ruptura con la sociedad puede entrañar un sentido moral” (*Apud*. MAFFI, 1972: 17-18).

Los *hippies* del *underground* californiano de los sesenta son directos herederos de esta tradición de ruptura existencial que emerge en Estados Unidos en los primeros años de la posguerra ligada a la rebelión de la clase media intelectual. Más tarde, en 1985, uno de los iconos de aquel San Francisco de las flores y del amor, Paul Kantner, miembro fundador del grupo psicodélico que en los sesenta representó por antonomasia el espíritu de Asbury Park, Jefferson Airplane, recordaba:

Fue un periodo marcado por la búsqueda frenética de cambios radicales en instituciones, alimentados por las necesidades instantáneas de la primera generación de la televisión. Habíamos sido golpeados por la muerte de Kennedy, educados por los Beatles y lanzados al crisol de San Francisco. Fue más que un movimiento musical. Sabíamos que había algo fundamental que no funcionaba y, por alguna razón, decidimos hacer algo drástico al respecto. (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 239).

La década de 1960 en Estados Unidos fue tiempo de grandes transformaciones sociales: los movimientos por los derechos civiles, la lucha antirracista por la integración de los afroamericanos en una sociedad hasta entonces segregacionista, los movimientos de protesta contra la guerra del Vietnam, la divulgación del pensamiento feminista, el surgimiento de organizaciones estudiantiles izquierdistas que intentaban recuperar el espíritu revolucionario que se había hecho notar en los años veinte y treinta, junto a la descarada intervención del poder hegemónico en el mundo con un ansia imperialista que le llevaba desde las intervenciones armadas en Indochina al apoyo de las dictaduras reaccionarias en Latinoamérica y a la organización directa de golpes de estado desde las oficinas de la CIA. Una tensión entre un poder dominante con peligrosas tendencias autoritarias y una subversión desorganizada pero fuertemente anclada en la defensa de la libertad individual y colectiva que había sido el sueño fundador de la república (o así era enseñado en las

instituciones educativas del país) se notaba en el ambiente social de la época. Quizá fuera ese el *zeitgeist* de los tiempos: la revolución pacifista de Gandhi, las revueltas estudiantiles del Mayo del 68, la organización de la lucha antifranquista en España, los movimientos revolucionarios en Latinoamérica y el lejano Oriente, los movimientos de liberación nacional en Asia y África, las primeras luchas antiestalinistas en el bloque soviético, los movimientos antinucleares en Inglaterra y Alemania Occidental... por doquier la misma tensión entre el autoritarismo y el imperialismo y la lucha por una democracia radical, con nombres diferentes y circunstancias sociohistóricas diversas y no reductibles a un mismo patrón de comportamiento ni de origen, pero perceptibles como “tensión” global que había generado el mundo de la segunda posguerra mundial. A esta tensión macropolítica corresponde, según Maffi (1972: 26), una “corriente subterránea; el underground [...] un disenso llevado con las armas de la no-participación de la revolución estético-psicológico-psicodélica”.

Micropolítica del pacifismo, de la búsqueda de la liberación individual, del rechazo a las formas de vida capitalistas y el retorno a unos ideales de ruralismo colectivista, de la lucha por liberación sexual tanto como de la reivindicación del misticismo y de las drogas como “puertas” abiertas a la percepción de una verdad trascendente, basada en un irracionalismo humanista y libertario que perseguía la transformación de la sociedad por la vía de la transformación interior del ser humano. Este es el ideario confuso y desorganizado que estará en la base de la contracultura que se proyectará al mundo entero desde Estados Unidos a través de la música pop, del *rock hippie*, que para Theodore Roszak, uno de los primeros ensayistas en enfocar el fenómeno desde un punto de vista filosófico y sociopolítico, aunque implicado como simpatizante muy crítico con el movimiento, en su ya clásico *The Making of a Counterculture* (1968, trad. esp. *El nacimiento de una contracultura*, 1970), es un fenómeno que tiene que ver con las

posibilidades de transformación social que tuvieron en sus manos los jóvenes de la década de 1960:

Para bien o para mal, la mayor parte de todo lo que hoy aparece como nuevo, provocativo o sugestivo en política, educación, artes, relaciones sociales (amor, galanteo, familia, comunidad), o es creación de jóvenes profundamente, e incluso fanáticamente, alienados de la generación paterna, o lo es de quienes hablan sobre todo para los jóvenes. Es precisamente a esta juventud a quien hablan ahora los críticos radicales, con la esperanza de encontrar en ella el auditorio correspondiente; este fenómeno se produce conforme va aumentando la creencia de que los jóvenes son los que actúan, los que hacen que sucedan las cosas, los que se arriesgan, los que, por lo general, obran como estimulante o acicate. Sería sumamente interesante que el viejo proceso de desafiliación generacional dejase de ser una experiencia periférica en la vida de los individuos y la familia y se convirtiese en potente palanca de cambio social radical. (ROSZAK, 1968: 15)

Para Roszak, el cambio que se estaba planteando por la generación que denomina los “hijos de la tecnocracia” era sin duda de hondo calado y su visión de este ideario generacional como contrario a “los valores fundamentales” de la sociedad norteamericana hasta tal punto que pudiera verse como el efecto de una “invasión bárbara” (ROSZAK, 1968: 57), coincidía con apreciaciones similares desde el pensamiento conservador, como la que había expuesto el periodista Herb Cahen en su columna del 2 de abril de 1958, en el *San Francisco Chronicle* sobre los jóvenes *beatniks* (vid. REX, 1975: 329 y ss.).

En lo estrictamente político, en el activismo de transformación social, será el tiempo de las comunas *hippies*, inspiradas, como escribíamos más arriba, en el movimiento comunal urbano de los *Diggers* de San Francisco que se extenderán por California y otros estados del sur de Estados Unidos y llegarán a Europa en los setenta, de los movimientos revolucionarios violentos como los Black Panthers nacidos del ejemplo de Malcom X cuando la defensa de la dignidad racial del

reverendo pacifista Martin Luther King acabó con su asesinato, de los revolucionarios blancos del White Panther Party y el Youth International Party, del Women's Liberation Movement y del Gay Liberation Front, de la lucha por la dignidad indígena en el movimiento Indians of all Tribes... Todo un difuso espíritu de rebelión se desprendía de estos movimientos, la mayoría con objetivos y reivindicaciones parciales, pero que sumados representaron un sustrato ideológico que se alió bien con las manifestaciones de la música pop más inquieta, o, al menos, ambos se reconocieron como parte de un mismo impulso transformador. Habría que sumar al cóctel explosivo la proliferación de sectas místicas inspiradas en el budismo, especialmente en el zen y en las prácticas de la meditación trascendental, aunque también hubo reescrituras *new age* del cristianismo o de un caótico panmisticismo que a veces se aliaba con las drogas psicodélicas, especialmente el LSD, el consumo de sustancias psicotrópicas sagradas indígenas como el peyote o la mescalina y con conexiones intelectuales con filosofías irracionalistas (vid. RACIONERO, 1977: 10) o la antipsiquiatría. Un *melting pot* en el que los jóvenes del verano del amor buscaban la salvación en el rechazo de las formas de vida burguesas y la creación de un mundo alternativo de paz y amor. O como apuntaba ya en 1968, Theodore Roszak, un espíritu disperso de transformación social, cuyas ideas necesitaban, a juicio del teórico norteamericano, de inteligencias maduras capaces de articular el movimiento:

Y en cuanto a nuestros jóvenes alienados: ¿cómo caracterizaremos la contracultura que están fundando de una manera tan improvisada y desordenada? Es evidente que no se puede dar respuesta a esa pregunta lanzando a la calle un manifiesto que obtenga la adhesión unánime de la joven generación descontenta: la contracultura no es ni mucho menos un movimiento tan disciplinado. Tiene algo de cruzada medieval: variopinta procesión en constante movimiento, ganando y perdiendo miembros a todo lo largo del camino. Suele ocurrir con frecuencia que descubra su identidad propia en un símbolo vago o en una canción, pero lo que se saca en limpio no pasa de ser: "Somos diferentes... somos especiales... no

queremos saber nada de las viejas corrupciones del mundo.” Los hay que se unen a la tropa un breve momento, lo bastante largo empero para participar en alguna lucha inmediata y obvia: la rebelión de un campus universitario, un acto contra la guerra, una manifestación contra la injusticia racial. (ROSZAK, 1968: 63)

Monterey Pop, el festival y el film parecen reducir el resultado de todo esto a un estado de alienación hedonista en la fiesta comunitaria, como ya comentábamos. Esa desmitificación la encontramos también en las páginas que Nick Cohn dedica al rock psicodélico en uno de los libros imprescindibles de la crítica pop, al que ya hemos hecho referencia repetidas veces en estas páginas, *Awopbopalooobop Alopbamboom: Pop from the Beginning* (1968):

Al igual que había sucedido con el *beat*, el *underground* apareció en California con más fuerza que en ningún otro lado. Allí la gente es lo suficientemente rica y el tiempo lo suficientemente relajado y templado para que estas cosas prosperen. [...]

Todos los escenarios parecían siempre el mismo: calles llenas de sandalias, apartamentos llenos de cucarachas decorados con pósters, rebosantes cubos de basura, el olor de calcetines y hachís rancio, desconchaduras en la pared, barbas... La bohemia se mantenía, generación tras generación, sin cambio alguno.

Los héroes se renovaban, eso es todo. Charlie Parker y Jack Kerouac dieron paso a Dylan, Kahlil Gibran y Muhammad Alí. Interiormente su romanticismo sucio y miserable seguía siendo el mismo.

Al principio el pop no tuvo mucho que ver con todo esto, la dieta establecida era el jazz moderno y más tarde el folk. Pero cuando Dylan contrató a su orquesta de rock & roll, el pop empezó de repente a ser bien visto y el *underground* se vio inundado de conjuntos, feos y cochinos greñudos que producían un sonido enormemente sucio y proferían obscenidades al paso de Mister América. Clubes *underground* empezaron a surgir en las principales ciudades. [...] A menudo se daba una verdadera comunicación entre gente y orquesta y hubo noches maravillosas [en el Fillmore Auditorium de San Francisco, el más famoso club *underground* de la época]. [...] El ácido fue el denominador común, el vínculo de confraternización. El término “acid-rock” se puso muy de moda, aunque fuera casi carente de sentido, pues se aplicaba a casi cualquier conjunto *underground* fuera cual fuera su estilo. La palabra favorita era psicodélico. (COHN, 1968: 373-374).

Demoleedor. Cohn no es un respetable conservador británico, simplemente viene de otra tradición, de vida mucho más dura; hay que recordar que la que en el Reino Unido abraza el *rock'n'roll* es la clase obrera, los jóvenes desheredados, y no será hasta el retorno de la influencia norteamericana con el psiquedelismo de mediados de los sesenta cuando la clase media intelectual se incorpore al pop. Cohn es de la primera generación rock británica, la de los *teddy boys* y los *mods*, la del pop como quintaesencia de lo juvenil y el gamberrismo macarra una forma más de la diversión. Cohn es inglés y en Inglaterra en los comienzos del pop “no había nada que hacer y, durante los años cincuenta los *teds* se alzaron con el mando; ellos eran los únicos que hacían algo. Si uno no se quería unir a ellos, lo único que podía hacer era meterse en casa y vegetar” (COHN, 1968: 43).

Baile, bronca, sexo y diversión. Esa es la otra cara de la rebelión pop, la que dormirá el sueño de los justos hasta que los Sex Pistols graben a finales de 1976 su “God Save the Queen” y el *punk* escupa anarquía en el Reino Unido. Pero si simplificar desde la idealización revolucionaria un movimiento difuso que en *Monterey Pop*, su cima mediática, deja ver sus costuras naífs, no es recomendable, tampoco lo es aferrarse al gamberrismo *teddy boy* (en muchos aspectos transgresor y en otros, los específicamente políticos, profundamente reaccionario) para desdibujar algo que si fracasó en sus sueños de transformación social, porque quizá nunca creyó de verdad en ellos, dejó en cambio una verdadera revolución estética en la cultura de masas de la segunda mitad del siglo XX que perdura hasta nuestros tiempos.

El problema sigue siendo la respuesta a la pregunta: ¿rebelión, qué rebelión? Durante un tiempo los *hippies* ofrecieron una alternativa a la vida conformista de sus padres, el alejamiento radical de ella y la creación de un mundo de *outsiders*, pero aquello no duró más de lo que dura la juventud. En cuanto aquellos jóvenes maduraban acababan reingresando a la vida ordenada de

sus padres, el pelo más largo, la ropa más informal y un dolorcillo a marihuana en el aliento, nada que impidiera al sistema reciclarlos en honrados productores al servicio del capital. Eso o ingresar en una secta o convertirse en un viejo *freak* sonado por el exceso de alucinógenos. En el fondo esa es la tragedia del pop: empieza siendo una actitud rebelde que quiere acabar con todo lo que huele a pasado y acaba convertido en un sarampión de juventud. El resto, lo que queda, es estética: la música, el periodismo rock, el cómic, la ilustración, algo en la poesía, menos en la novela, un poco en el cine, algo más en el teatro de calle y un cierto inconformismo de salón que, ese sí, dura toda la vida.

4. La música underground y el inicio de la cultura pop alternativa.

Ya hemos apuntado que el origen del *underground* es anterior a la eclosión del rock psicodélico, pero fue en el rock y en torno al rock donde esa actitud estética contracultural pudo convertirse en un serio competidor de la cultura *mainstream* e incluso de la alta cultura. *Monterey pop*, la película, mostraba que la rebeldía se podía canalizar en un inocente picnic con coartada intelectual. *Monterey Pop*, el festival, dejaba ver a las claras que el negocio de la música sabía olfatear nuevos mercados o que las jóvenes antiestrellas del *underground* pop también sabían hacer negocios como papá, para el caso es lo mismo: la cultura alternativa se convertía en una industria cultural en todo semejante al *mainstream* del pop. Excepto en dos asuntos de suma importancia cultural: la defensa de una estética del riesgo artístico y la capacidad de generar discursos críticos. Por ello merece una atención más detenida y ni se puede santificar como el símbolo del

inicio de la revolución mundial, ni tampoco reducir a la alucinación colectiva de un hatajo de comedores de ácido “enteradillos”, como pretendía Nick Cohn (que por cierto, salva a no pocos músicos psicodélicos como dignos de ser escuchados... hasta para un oído británico de mediados de los sesenta). O como dijo Frank Zappa: “El concepto americano de juventud presupone que todos los rebeldes vuelven tarde o temprano al redil, regresan al rebaño. Pero a nosotros no nos pueden ignorar. Aunque las ideas que están detrás de nuestra música no gusten, no queda más remedio que escucharla porque está en todas partes” (*Apud.* MAFFI, 1972: 183)

Pero esto es un trabajo sobre el pop, sobre la música pop y la cultura que la rodea, no sobre las políticas juveniles de los años sesenta, aunque entonces una cosa no podía separarse de la otra. Para nosotros en este ensayo la dimensión política es fundamental, pero lo es en tanto proyección de un discurso cultural, no pretendemos derivar del uno la otra, sino marcar con claridad que todo discurso cultural es político y que toda acción cultural supone una afirmación o una negación de carácter también político, que la misma praxis teórica supone una toma de postura en última instancia política, como ha defendido siempre, entre otros Terry Eagleton (por ejemplo, en su libro de 2004, *Después de la teoría*).

En los géneros estéticos de “la torre de marfil” y el arte por el arte la proyección política del discurso se presenta como una refracción “no intencionada”, como una excrecencia del inconsciente político (Jameson 1981) de una obra de arte, no así en las músicas del pop *underground* que asume de entrada su carácter rupturista, su naturaleza de obra de combate, de producción “a la contra”, aunque esa contra sea el arte establecido y sus nociones de juicio e interpretación de lo estético. En este sentido, como ha demostrado Greil Marcus en su imprescindible *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX* (1989), el rock *underground* es heredero directo del espíritu de las vanguardias más

iconoclastas del arte de principios del siglo XX, especialmente del Dadaísmo y el Surrealismo, del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, del informalismo plástico de los cuarenta y cincuenta, y hermano del Situacionismo francés de las décadas de 1950 y 1960 (en algunos casos, como el *punk*, sabedor de su relación directa con él: no en vano Malcom McLaren se propuso la creación de los Sex Pistols, entre otras razones menos altruistas, como una intervención situacionista), y compañero de camino del *happening* y el arte de la *performance* que florecen en los años sesenta y setenta.

El rock *underground* supone, entre otras cosas, la quiebra de las diferencias entre cultura popular, cultura de masas y alta cultura (de esto se tratará ampliamente en las “Conclusiones provisionales” de este trabajo) y en esa misma ambigüedad o contradicción es donde estriba, a nuestro juicio, su riqueza estética y su sugerente caos ideológico, en cierto modo testimonio de la pervivencia de actitudes anarquistas en pleno corazón de la industria cultural capitalista.

En ciertos periodos, el pop *underground* ha sido una forma de arte elitista y alejado de las contingencias sociales, una expresión estética no expresa e intencionadamente comprometida y, precisamente por ello, comprometida *de facto* con el mantenimiento del *statu quo* vigilado por el discurso hegemónico; pienso en las corrientes aislacionistas como, por ejemplo las músicas de la *electrónica ambient*, por citar un solo caso. Pero en otras ocasiones, en el rock psicodélico hippie, en el *punk*, incluso en fenómenos más masivamente orquestados como negocio, verbigracia el *grunge* de los años noventa, la intencionalidad estética venía pareja a una denuncia social, al menos a una denuncia y, en los casos más optimistas, a una propuesta de rebelión (por ejemplo el grupo de *hard rock* formado en Detroit a finales de los sesenta y con cierto éxito durante la década de los setenta, MC5, que fue el núcleo del movimiento izquierdista de los White Panthers).

En este sentido, frente a lo que planteábamos en el capítulo anterior de nuestro trabajo, si bien el pop puede considerarse un negocio de la industria cultural capitalista, también presenta, como Jano bifronte, una cara menos amable. Richard Goldstein sentencia en un artículo publicado en el *San Francisco Chronicle* el 5 de junio de 1967, “The Flower Children. Refugees in the Great Society”: “El rock es subversivo, no porque parezca autorizar sexo y droga, y fáciles emociones, sino porque anima al público a juzgar por su cuenta los tabúes de la sociedad” (*Apud.* MAFFI, 1972: 309).

Fluctuando entre la marginalidad del *teddy boy*, el optimismo comunitarista *hippie* y la violencia nihilista *punk*, el pop se eleva al mito consumista y desciende al barro de la rebelión subido en su propia montaña rusa, subiendo y bajando en un bucle que no tiene principio ni parece tener fin. Así, *The Rolling Stones*, en la cúspide de su fama, pero antes de convertirse en la empresa transnacional del espectáculo que son hoy, cantaban en aquella “Street Fighting Man” (traducible por algo así como “el luchador o el agitador callejero”), canción incluida en su álbum *Beggars Banquet* de 1968, un rabioso y al mismo tiempo desesperanzado himno nihilista:

Yes my name is called disturbance
I shout, I scream,
I kill a King
I wail at all his servants
But can a poor boy do
'cept the same old rock roll thing?⁸⁹
But sleepy London town is just
No place for a street fighting man.⁸⁹

⁸⁹ “Sí, mi nombre es disturbio, / y grito, aúllo, / mato a un rey, / insulto a todos sus siervos. / Pero ¿qué puede hacer un pobre chico / fuera del habitual y viejo rock'n'roll? / La somnolienta ciudad de Londres / no es el lugar adecuado para un guerrillero”.

Esta aparente derrota cantada por los Stones supondría entender esas cimas *underground*, independientes o alternativas de la montaña rusa del pop como una renuncia a creer en un metarrelato ideológico fuerte, en un sistema de transformación social que ha sido la historia del pensamiento moderno desde la Ilustración. Sin embargo, cabe otra interpretación, de sesgo si se quiere postmoderno, pero en absoluto reaccionario o conservador, como a menudo se suele reducir nuestro presente cultural y la sensibilidad estética postmodernista. Mario Maffesoli, en otro clásico del pensamiento social contemporáneo, *Le temps de tribus* (1988) nos sirve para reconducir ese retorno al individualismo (y el consiguiente abandono de los grandes ideales colectivos sistemáticos y totalizantes de la modernidad y, con ello, del valor de transformación de las acciones en el espacio de lo público) que todos vemos en la cultura pop.

Maffesoli propone lo que él denomina el “paradigma estético” para contemplar desde otro punto de vista las proyecciones ideológicas que los momentos de crisis de la razón colectiva y de los proyectos ideológicos holísticos y totalizantes permiten desarrollar en la sociedad. Hoy es el tiempo de las tribus, “asistimos tendencialmente a la sustitución de un *social* racionalizado por una *sociabilidad* de predominio empático” (MAFFESOLI, 1988: 37). En cierto sentido, Maffesoli propone como metáfora hermenéutica los procesos de empatía en la fe irracional que provoca la emergencia del mito o la acción ejemplar del santo. En esos momentos de la historia de lo comunitario, el individuo no deja de sentirse parte de un todo social, pero “no se trata ya de la historia que yo construyo contractualmente asociado con otros individuos racionales, sino de un mito en el que participo” (MAFFESOLI, 1988: 35).

Este planteamiento permite superar la distinción radical entre individuo y objeto, subjetivismo y racionalismo, mito y política, puesto que:

Hay momentos en los que lo “divino” social toma cuerpo a través de una emoción colectiva que se reconoce en tal o cual tipificación. El proletariado o el burgués pudieron ser “sujetos históricos” que tenían una tarea que realizar. Y un determinado genio teórico, artístico o político pudo ofrecer un mensaje cuyo contenido indicaba una dirección a seguir. Tanto los unos como los otros no pasaban de ser entidades abstractas e inaccesibles que proponían un objetivo a realizar. Por el contrario, el tipo mítico tiene una simple función de agregación; es puro “continente”. No hace sino expresar, durante un momento determinado, el genio colectivo. Tal es, pues, la diferencia que se puede establecer entre los periodos abstractivos o racionales y los periodos “empáticos”. Los primeros descansan en el principio de individuación o de separación, mientras que los segundos están dominados por la indiferenciación o la “pérdida” de un sujeto colectivo: eso que yo llamo el neotribalismo. (MAFFESOLI, 1988: 36).

Un neotribalismo del que el rock californiano de la era *hippie* era plenamente consciente, al menos según los hechos. Y si existió una banda tribal, esa fue Grateful Dead⁹⁰, que llegaron a constituir una comuna urbana viviendo todos juntos con sus mujeres e hijos en una casa de Ashbury Street en San Francisco. Sus fans, conocidos como los “Dead Heads”, los seguían a lo largo de sus giras por todo el país y su música era a menudo la banda sonora elegida para tomar LSD en las reuniones pseudomísticas colectivas⁹¹, desde que el grupo entró en contacto con los *acid test* del novelista Ken Kesey y sus Merry Pranksters en 1966, en los tiempos en que el ácido lisérgico era una droga permitida en California.

Los Grateful Dead había sido los grandes oficiantes de la psicodelia de Hight Ashbury y los abanderados del “buen rollo” *hippie*, pero con la ilegalización del LSD, Hight Asbury se llenó de traficantes y mafiosos, el crimen y la violencia

⁹⁰ Ofrecemos aquí un enlace a una actuación de Grateful Dead en 1968 en la Columbia University

<https://www.youtube.com/watch?v=zq8sp6WF3bQ>

⁹¹ Los jóvenes *hippies* se reunían a tomar ácido en medio de proyecciones de luces y rock psicodélico a todo volumen hasta que en 1968 el entonces gobernador de California, Ronald Reagan, ilegalizó el LSD al considerarlo una sustancia estupefaciente. *Vid.* Thomas Wolfe (1968), trad. esp. *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona, Anagrama, 2017.

campaban por sus calles y el sueño del amor empezó a esfumarse a finales de 1968. Los Dead iniciaron entonces una carrera de músicos profesionales hasta hace un par de años, cuando falleció su líder, Jerry García, aunque nunca dejaron de experimentar con su música mezclando folk, rock, pop y largos desarrollos instrumentales psicodélicos, ni su mensaje contracultural en letras de compromiso con la “nueva era”, demasiado forzado ya a la altura del álbum, por otra parte excelente, *American Beauty*, de 1970.

En cierto modo el rock empieza a desarrollar las posibilidades de la psicodelia precisamente para emular los efectos del LSD y otras drogas alucinógenas. Si en principio era una imprescindible compañía para su consumo, pronto el afán experimentador de los músicos buscó las formas sonoras de sugerir en el público asistente a los conciertos estados mentales alterados como los que producía la droga. Jimi Hendrix, retornando al uso chamánico de la música ritual definía su propósito así: “quiero hacer música tan perfecta que se filtre a través del cuerpo y sea capaz de curar cualquier enfermedad” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 256).

En aquel San Francisco en ebullición, si Grateful Dead eran los gurús del ácido, otra banda fue la encargada de traducir a un lenguaje onírico la experiencia de la nueva cultura juvenil, Jefferson Airplane⁹², una banda a la que le gustaba definirse como marginal, peligrosa y violenta (por ejemplo en la canción “We can be together”, de 1969), pero que en realidad provenían de la clase alta y de cultura universitaria. Su cantante, Grace Slick, era modelo e hija de banquero, el guitarrista Jorma Kaukonen, hijo de diplomático. Y no fueron los únicos, Jim Morrison era hijo de una famosa abogada, Steve Miller fue estudiante de Literatura en la Universidad de Copenhague antes de trasladarse a Chicago en busca de la esencia del blues, como Lou Reed y Sterling Morrison, de The Velvet

⁹² Ofrecemos aquí un fragmento de la actuación de Jefferson Airplane en el festival de Monterey de 1967:

https://www.youtube.com/watch?v=KAxB8IZM_oY

Underground, graduados universitarios (el último incluso dejó la banda para enseñar Literatura) con afanes de poetas, o John Cale, también de la Velvet, que había sido niño prodigio al piano y ya era un reputado músico de vanguardia, becado en Nueva York para estudiar con Ianis Xenaquis, que buscaba experimentar en el rock lo que no podía llevar a cabo en el espacio de la música culta.

Las referencias a músicos que no surgieron en el ambiente relajado de San Francisco, sino en la floreciente Los Ángeles o en la dura Nueva York viene a cuento por el hecho de que a finales de 1967 el hipismo de Hight Ashbury se convirtió en una noticia que llegó a todos los rincones de Norteamérica, generando una expectación inaudita en los jóvenes creadores inquietos, jóvenes que como los Jefferson Airplane, ya no eran delincuentes ni aburridos retoños de clase obrera, sino universitarios con ínfulas de artistas que encontraron en la apertura estética del *flower-power* californiano, o en lo que se les contaba de lo que allí estaba ocurriendo, la primera inspiración para dar un vuelco al acné adolescente que todavía marcaba el pop en Estados Unidos.

El psiquedelismo de San Francisco emergía al tiempo que Bob Dylan, el *folk singer* que recogía el testigo socialmente comprometido de Woody Guthrie y Pete Seger, abrazaba la guitarra eléctrica y el rock como medio de actualización de su legado, adoptando el *folkrock* que The Byrds⁹³ habían creado, influenciados a su vez por The Beatles; cuando otro rico heredero, Gram Parsons, en solitario o con su banda The Flying Burrito Brothers, se sacaban de la manga el country rock; cuando los surferos se hacían musicalmente ambiciosos y The Beach Boys querían componer gloriosas sinfonías adolescentes; cuando el blues negro se había hecho blanco en Inglaterra y empujaba a recuperar a la eléctrica tensión de Muddy Waters y Bo Diddley, solo porque los imitaban los Stones. Empezaba a cambiar el

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=9Xc-p0DIQEY>

rostro de la música pop, el rockabilly se agotaba como modo de expresión y las melodías de Tamla Motown no parecían lo suficientemente serias para representar el espíritu de la contracultura.

Antes citábamos a Norman Mailer a propósito de la rebelión *beatnick* y su consideración de fenómeno de rebeldía moral y eso fue lo que ocurrió, primero en San Francisco, luego en Estados Unidos y poco después en todo el mundo gracias a que The Beatles reconocieron su influencia en *Revolver* (1965) y *Rubber Soul* (1966) e incluso George Harrison visitó el ambiente californiano para tener impresiones de primera mano, Lennon confesaba a media voz que consumía LSD a diario y las boutiques de Londres empezaron a vestir con ponchos floreados a las estrellas de Carnaby Street. Los festivales de *Monterey Pop* y *Woodstock* hicieron el resto y los años finales de la década de 1960 y los primeros de 1970 serían psicodélicos o no serían. Poco importa o, mejor dicho, importa mucho que el rock dejara de ser patrimonio de la clase obrera, que se intelectualizara, que los jóvenes de las clases medias y las clases altas se sintieran llamados a hacer pop, porque esa era ya “su cultura”. Una cultura juvenil por encima de las clases sociales, las razas y los condicionamientos culturales o nacionales y una cultura juvenil que se presentaba entonces como rebelde e iconoclasta: sexo, drogas y rock’n’roll, cantaba Ian Dury en los ochenta, pero porque a nadie se le ocurrió el eslogan a mediados de los sesenta y no se les ocurrió porque esa era “la realidad” de la cultura pop que floreció desde San Francisco, eso sí con una fe en el cambio social de la que carecía el más cínico y endurecido *postpunk* Dury.

La politización del pop (Dylan y los demás cantautores eléctricos, pero no solo ellos, Grateful Dead a su manera también politizaron el pop californiano), la intelectualización del rock (Jefferson Airplane titularon *Surrealistic Pillow* a su segundo álbum en 1967 y cantaban al conejo de *Alice in Wonderland* en la canción “White Rabbit”, primer éxito de la psicodelia más marcada por el ácido lisérgico;

Jim Morrison quería ser un poeta maldito francés), la búsqueda de la felicidad terrenal en el hedonismo panteísta (*It's a Beautiful Day*, presentaron en 1969, en la portada de su primer disco, de título homónimo, a una sonriente chica saludando a la mañana en plena naturaleza, en todo afín a la música bucólica que el disco ofrecía), la energía creadora de una música por igual estruendosa (Jimi Hendrix, Blue Cheer) que abierta a los viajes oníricos inducidos por las drogas (Country Joe and The Fish) y el virtuosismo neoclasicista (Vanilla Fudge y su reinterpretación en clave de rock sinfónico de éxitos del pop); las drogas como puertas a la percepción más profunda del yo (todos). Esos fueron los ingredientes de un impulso de exploración de las músicas pop, fusiones con el folk, el country, el blues, el soul, el jazz, la música clásica o la música hindú, desarrollos instrumentales marcados por la improvisación del free jazz y contenidos por el afán de construir música descriptiva para viajes de ácido, experimentación con las posibilidades de la electrónica y el estudio de grabación. La tercera generación del pop estaba llamada a expandir los límites estéticos e ideológicos del pop mucho más allá de aquella simplicidad (“cretina” a juicio no solo de Frank Sinatra, sino también de la mayoría de los músicos y críticos que se desenvolvían en la alta cultura), para ellos el *hit single* era una limitación intolerable, porque solo el formato álbum se ajustaba a larguísimos temas exploratorios como los 17 minutos de “In-a-gadda-da-vida” que Iron Butterfly desarrollaron en su primer disco de 1968.

Tuvieron sus órganos de información, la revista *Rolling Stone*, periódicos de información alternativa como *Berkeley Tribe*, en San Francisco, *East Village Other*, en Nueva York o *Los Angeles Free Press*, en Los Ángeles, y hasta agencias de noticias como la *Underground Press Syndicate*; revistas de cómics como *Snacht*, *Yellow Dog* o *Zap Comix*; las emisoras de FM que empezaron a surgir en Estados Unidos y preferían el formato álbum al single de éxito; inventaron a mayor gloria

del *underground* los macrofestivales alternativos y sus correspondientes documentales, los ya citados *Monterey* y *Woodstock*; incluso tuvieron su película en *Easy Rider*, producida por el hijo díscolo del famoso actor Henry Fonda, el *hippie* ególatra Peter Fonda.

El *hippismo* de los sesenta supuso un cambio cualitativo en las músicas pop y en la cultura que las rodeaba o que emanaba directamente de ellas. El divorcio entre *mainstream* y *underground* quedaba servido, aunque la industria pronto aprendió aquella máxima de “si no puedes vencerlo, alíate con él” y enseguida intentó rentabilizar al menos los discos que aquellos melencidos producían y consumían, agrupados en una comunidad que cada año crecía un poco más.

Jefferson Airplane fue el primer grupo *hippie* que fichó por una multinacional, la RCA, para publicar su primer disco, *Take Off*, de 1966. Hubo éxitos de venta, por supuesto, los mismísimos y pretenciosos Vanilla Fudge, por ejemplo, y entonces aprendimos que la tensión *mainstream-underground* no era una esencia, sino un accidente, un efecto propio del arte de masas, de una estética producida para el consumo (aunque el que buscaban era un consumo inteligente), pero *no solo* para el consumo (la música *underground* es una música que prefiere ser usada para otros fines que su mero consumo placentero y aspira, aunque pocas veces lo consiga, a no ser producto de temporada como marcan los cánones del *mainstream*), de manera que, volviendo a nuestra metáfora de páginas arriba, el pop se había vuelto a subir en la montaña rusa.

La revolución estética del hippismo y la psicodelia no se limitó a San Francisco, obviamente, aunque fuera ese su foco y la meca de todo artista melencido que se preciara entre 1966 y 1969. Ya hemos nombrado (no es este un trabajo de musicología ni de historia del pop) gigantes del folk como Dylan y anticipado a guerrilleros como Frank Zappa⁹⁴ y Velvet Underground. Sigamos por

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=-hjU2GCKx4g>

el hilo de éstos últimos y su contradictoria relación con el ambiente de San Francisco, puesto que pueden servirnos como indicadores del desarrollo posterior de la música y la cultura pop.

Decíamos más arriba que la difusión de lo que se estaba gestando en San Francisco generó enormes expectativas entre los jóvenes creadores de más allá de la ciudad. Frank Zappa era uno de ellos, acaso uno de los primeros decepcionados: “yo esperaba maravillas de los grupos de San Francisco, pero resultó que solo tocaban blues sin garra” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 244). Zappa era un músico con una penetrante lucidez y desde la fundación de su primera banda, The Mothers of Invention, en 1966 un experimentador con todas las posibilidades del rock y de la guitarra eléctrica, que incluso llegó a componer música de cámara alabada por el intransigente Pierre Boulez. Solo había en la época dos formaciones a su altura: The Fugs⁹⁵, un trío de poetas neoyorquinos que a juicio del crítico José María Rey se anticiparon al propio Zappa y sus estrategias de demolición del pop, desde un “terrorismo cultural” claramente marcado por una idea de un rock testimonial y de denuncia, y The Residents⁹⁶, formados en San Francisco en 1966 y cuya identidad permanece en secreto hasta el día de hoy⁹⁷,

⁹⁵ “Los Lenny Bruce del *underground*. Estrafalario trío de poetas satíricos utilizaron el rock para difundir su terrorismo cultural, exorcizando por igual los demonios del Pentágono (en la marcha pacifista que Norman Mailer narra en *Los ejércitos de la noche*) que la hipocresía de la era Johnson. Irreverente producto del Greenwich Village neoyorquino, se anticiparon a Zappa con su primer álbum (1965), inicio oficial del *underground*, su pirotecnia escatológica y literaria dejaba a éste como un simple maletilla. Sus espantosas pintas les llevaron a la portada de la revista *Life*, y el poeta Allen Ginsberg cantaba *Hare Krishna* en su disco *Tenderness Junction* (1968) acompañado al armonio por otro personaje de la era *beat*, Gregory Corso. Disueltos en 1969, Tuli Kupferberg volvió al teatro y a la prensa y Ed Sanders se hizo rico con su libro *The Family*, reportaje sobre el caso Charles Manson.” (REY, J.M. *Apud.* MANRIQUE, 1986: 243).

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NRweyGHJ3bc>

⁹⁷ No obstante, en el año 2018 se hizo público la identidad de uno de sus fundadores, Hardy Fox, fallecido en octubre de ese año, lo que parece haber significado, hasta el momento, el final del proyecto The Residents.

actúan cubiertos con máscaras y publican en su propio sello discográfico, Ralph Records. Estos sí pueden ser calificados con propiedad como “terroristas” culturales, demasiado indigestos para la era *hippie* con su música electrónica ruidista, industrial, *punks* antes, durante y después del *punk*, célula dadaísta de agitación que fueron absolutamente desconocidos en el San Francisco del *flower-power* y capaces de destruir la historia del pop de los cincuenta y sesenta en su disco de 1976 *Third Reich of Rock'n'roll*. Deconstruccionistas del pop, neovanguardistas que confesaban no saber tocar ningún instrumento, utilizan las máquinas (algunas construidas por ellos mismos) con un fin desmitificador, su criticismo radical les alinea en el *underground*, pero su crítica también afecta al *hippismo* y su extremismo estético les mantuvo casi en el anonimato hasta que el *punk* electrónico les descubrió a finales de los años setenta, cuando alcanzaron una popularidad de grupo de culto, basada casi únicamente en el boca a boca de los aficionados. Aquella efímera fama entre los *connoisseurs* les llevó hasta a actuar en Televisión Española durante los años ochenta, en aquella anomalía televisiva que fue el programa dirigido por Paloma Chamorro, *La Edad de Oro*. Férreos defensores de la independencia del mercado del pop, nunca han dulcificado su música, ni dejan ver su personalidad civil, negando el estrellato pop y un negocio que tritura músicos al convertirlos en modas efímeras.

Zappa fue otra cosa, desmitificador impenitente, pero también tocado por la ambición del estrellato pop, *guitar hero* que pasó por el mástil de su guitarra todos los géneros del rock y todas las fusiones posibles en el panorama musical norteamericano, ambicioso y proteico, trabajador infatigable, constituyó siempre un referente de ese espíritu transgresor y experimentador de la cultura *underground*, aunque a menudo lejos del tono lúdico que caracterizó al movimiento en sus comienzos, a pesar de discos tocados por un ángel irónico y mordaz como *Joe's Garage* (1979) y de su constante ataque a la moral conservadora

con las letras demoledoras de sus canciones. No dejó de ser crítico con el *underground* de los sesenta y en 1974 declaraba sin ambages, él que andando el tiempo se presentaría como candidato a gobernador de California: “una generación políticamente sensibilizada como tal jamás ha existido en Estados Unidos” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 279).

Paralelo en ambiciones es Lou Reed, el poeta del lado oscuro del rock que empezó en los sesenta con una de las bandas más influyentes de la historia del pop...después de finiquitada: The Velvet Underground. Demasiado dura para los hippies, inmisericorde con la crítica a la blandura de los niños de las flores, jugaban en otra liga, en la de la autodestrucción *pre-punk*, a pesar de los contrastes musicales entre el ruidismo de “White Light /White Head” y la serena belleza de “Sunday Morning”, la banda era mucho más que una simple banda de rock ácido. Sus drogas no eran psicodélicas y el coqueteo con la muerte se deja ver en la letra de “Heroin”, la canción que Reed compuso para dejar bien claro que eso de las alucinaciones colectivas y la hierba del “buen rollito” no iba con ellos. La heroína, la más dura de las drogas, entonces era patrimonio de ambientes mafiosos y criminales y de músicos de jazz, el peligro era la senda por la que se movían Reed y los demás integrantes de la banda: el músico de vanguardia John Cale, otra personalidad fuerte y violenta con la que Reed acabó chocando, Sterling Morrison luego profesor de Literatura en la Universidad de Texas y una “chica corriente” a la batería, Maureen Tucker. A este núcleo fundacional se les unió la modelo alemana Nico, fría belleza que con su voz grave y seductora acabó por dar al grupo media identidad, alternando las voces solistas con Lou Reed en las canciones de la Velvet. Nico fue la imposición de Andy Warhol, que por aquellos años andaba interesado en crear una propuesta de rock *arty* y apadrinó al grupo, del que le sedujo su música violenta y al límite y sus letras urbanas y oscuras, nada que ver con la paz y el amor campestres de la California hippie que siempre les

ignoró. Ellos eran neoyorquinos y entraron en el ambiente de la Factory de Warhol y del cine *underground* que allí se patrocinaba y Warhol fue quien diseñó la primera gira del grupo, la *Exploding Plastic Inevitable*⁹⁸, demasiado oscura para la floreada California, de estética sadomasoquista, con una Nico enfundada en trajes de cuero y blandiendo un látigo en el escenario. La Velvet fue el “mal rollo” en el viaje lisérgico del *underground* de los sesenta. El grupo, sin éxito alguno, se separaría en 1970 a la altura de cuarto álbum, el mediocre *Loaded*, ya sus tres íconos, Nico, Reed y Cale que habían iniciado carreras en solitario para dejar algunos de los mejores discos de la historia del rock. De los tres solo salió del nicho de “músico del culto” Lou Reed, empeñado en ser una estrella del rock y explotando su leyenda autodestructiva con demostraciones sensacionalistas en las que fingía (nunca lo hizo en realidad) inyectarse heroína durante los conciertos.

Esta ambivalencia entre la independencia *underground* y el estrellato *mainstream* es una tensión característica de la mayoría de los músicos del pop, por muy extremas y arriesgadas que sean sus propuestas estéticas. Así lo plantea Jean Marie Seca en su libro *Los músicos underground* (2001):

Estas minorías se consideran heterodoxas, aunque son sobre todo anómicas. “Heterodoxo” significa que hacer música *underground* lleva consigo constituirse como alternativa estética y lugar de autenticidad, de vitalidad, de rearme moral, de unicidad de la existencia. Debido a su tendencia y a su constitución anómicas, los miembros de estos grupos están relativamente obsesionados con las imágenes del éxito.

[...] La obsesión por el éxito deja traslucir una feroz voluntad de ser influyente y reconocido y extravía a una parte de quienes se dejan llevar por sus espejismos.

[...] Esa actitud de rebeldía entra en contradicción con su estrategia comercial latente y los artistas viven su proyecto en un relativo estado de ambivalencia, característico de una minoría anómica (SECA, 2001: 26).

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HsR4ghMfq0U>

Seca toma la dicotomía de minorías *nómicas/anómicas* del psicólogo social S. Moscovici, quien en *Psychologie des minorités actives* (1979) define lo *minoría nómica* como aquella que posee “aptitud para no permanecer en la indeterminación, para poseer un estilo propio, un pensamiento organizado y constante, una reflexión reconocida y una posición respecto a un conjunto mayoritario o a los problemas sociales, políticos y culturales” (*Apud.* SECA, 2001: 25). Por el contrario una *minoría anómica* “designa a una entidad que posee pocos recursos para ser activa e influyente, que es dependiente de los grupos dominantes, insegura de la finalidad de sus actores, indecisa y ambigua en sus objetivos y pensamientos” (*Apud.* SECA, 2001: 25).

A nuestro juicio, la cultura *underground* oscila entre los movimientos de la minoría anómica y nómica. Con ello queremos decir que en determinados momentos de la historia social el *underground* logra cristalizar como un movimiento articulado con un relato ideológico suficientemente coherente como para legitimarlo como minoría alternativa. Fue lo que ocurrió entre 1966 y 1970 en Estados Unidos, durante el periodo *hippie* o en la Inglaterra de 1976 a 1978 con el estallido *punk*. Pero también en España en la década de 1980 en lo que se denominó la "Movida Madrileña". En los tres momentos hubo focos urbanos desde los que se extendió el movimiento, San Francisco, Londres, Madrid, y en los tres hubo una conexión entre las músicas pop, la prensa y la radio independientes, las artes plásticas, el cómic, el cine, empresas discográficas al margen de las multinacionales y del sonido *mainstream*, y un estilismo a contracorriente que en todos los casos acabó creando una tendencia de moda, a partir de cuyo triunfo masivo se diluyen las propuestas de vida o de transformación social (según el carácter más o menos nihilista, más o menos utópico de cada fase del movimiento) y se convierten en identidades superficiales, envoltorios de tribu vacíos de sentido ideológico no ya coherente, sino ni siquiera preciso o definido, por débil que fuera

ese sentido, y que queda reducido a una tríada simple: lo que podríamos llamar “juventud”, hedonismo fiestero y consumo de drogas (con coartada pseudomística en el hipismo, de rebeldía autodestructiva en el *punk* y de pura diversión en el caso de la movida madrileña).

Sin embargo, entre estos estadios de cristalización sociohistórica que tienen siempre una conexión con el fondo social del lugar en donde surgen curiosamente no en momentos de especial dureza de la vida (la molición y tolerancia de la rica California de los sesenta, el Londres de la crisis económica de los setenta pero con un sistema de prestaciones económicas enfocadas al paro juvenil que permitía una cierta creatividad entre la juventud británica, el Madrid optimista de la recién estrenada democracia española y el europeísmo socialdemócrata). La rebeldía *underground* no surge de la nada, suelen ser revoluciones culturales preparadas por años de crecimiento paulatino de propuestas estéticas y/o ideológicas de compromiso con una cierta negación del *statu quo* social, generalmente impulsos eidéticos críticos o contestatarios más que proyectos fuertemente articulados y en todos los casos la música funciona como una especie de catalizador o medio de unión de esos impulsos dispersos que vienen creciendo desde distintos orígenes, el pop suele ser el discurso de manifestación o de representación simbólica de esas corrientes subterráneas, la forma en la que emergen de la vida social subterránea, de la marginalidad al centro del debate cultural y/o político. Por esta razón, en los periodos de gestación el *underground* presenta un carácter de minoría anómica, marginalidad no deseada pero a la que queda condenado por el proceso de control cultural y político del poder hegemónico; en cambio, en los momentos de cristalización sus propuestas se cargan de fortaleza y se presentan como una minoría nómica, cohesionada y capaz de transformar al menos las reglas del juego social, especialmente en la cultura, las costumbres y la micropolítica de la vida cotidiana.

Las músicas pop son el vehículo que eleva a la superficie esas ideas marginales, a veces absorbiéndolas y reescribiéndolas (caso del *hippismo*), a veces como núcleo productor primero que proyecta su impulso más allá de la música (el *punk*). Precisamente por esta relación tan estrecha con la música pop, el *underground* acaba siendo atacado por la industria cultural por medio de procesos de asimilación comercial, lo que implica desligar las propuestas musicales y estéticas de su trasfondo político y transformarlas en modas musicales aptas para el consumo masivo y, por ello, recolocadas en el sistema de control social, domadas por el poder hegemónico. En estos momentos, el *underground* vuelve a transformarse y herido continúa creciendo en las catacumbas, de nuevo reducido a la dispersión, la contradicción, la incoherencia y el individualismo, existencia en animación suspendida extremadamente minoritaria e inconexa (unas minorías *underground* ignoran a otras que trabajan en una dirección diferente). Por ello hemos corregido la tajante afirmación de Seca y reformulado nuestra teoría de “la montaña rusa” del pop y las culturas en las que nace, a las que da lugar o que lo rodean.

En el ámbito estético, el rock *hippie* psicodélico acabó por convertirse en una corriente cada vez más importante en el negocio de la música pop y dio lugar a las corrientes del rock progresivo, el jazz rok y el rock sinfónico que triunfaron en la década de 1970. Frank Zappa se convirtió en una estrella mundial, músico afamado y admirado, pioneros del *underground* británico como Pink Floyd⁹⁹, King Crimson¹⁰⁰ o Soft Machine¹⁰¹ irían ganando cada vez más respeto y mayor atención de crítica y público con desigual evolución. Los primeros, tras discos históricos como *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) *Ummagumma* (1969), *Dark*

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=BTlpFr3jd4s>

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=7ubYn8qimlY>

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=OvMaCBGJHMU>

Side of the Moon (1973) y *Wish You were here* (1975) se convertirían andando el tiempo en un mastodonte aburrido, pretencioso y reiterativo. King Crimson, siempre conducidos por el genial guitarrista Robert Fripp desde su álbum de debut, *In the Court of the Crimson King* (1969) siguen hoy a la suya haciendo discos brillantes, cambiando de estilo cada cierto tiempo y proyectando músicas de extraña complejidad, precisión rítmica casi matemática y extraordinaria riqueza melódica. Soft Machine, la preciosidad psicodélica que inició el llamado “sonido Canterbury”, se agotó en su cuarto disco, perdió a su batería Robert Wyatt que acabó en silla de ruedas tras un absurdo accidente (se cayó por la ventana en una fiesta), continuaron con un par de discos rutinarios y desaparecieron (Wyatt, en cambio renació, primero con un nuevo grupo Matching Mole y luego con espaciados discos en solitario que continúan hasta el día de hoy sorprendiendo por su asimilación de las nuevas corrientes del *underground* con una inteligencia creativa y una potencia lírica difíciles de igualar). Algunos francotiradores del progresivo británico como Van der Graaf Generator y, en solitario, su líder Peter Hammill siguen siendo artistas de culto para minorías selectas que aprecian su lírica torturada, aunque en ciertos momentos (los primeros setenta, el *afterpunk* que los recuperó para el culto de los entendidos) lograron alguna proyección comercial, demasiado débil para hacerlos masivos, pero que, precisamente por eso, les permitió no adocenarse en la rutina y seguir creando discos de belleza convulsa.

Siguiendo en Inglaterra, bandas del *underground* como Led Zeppelin¹⁰², Deep Purple y Black Sabbath¹⁰³ dieron lugar a un nuevo fenómeno masivo en el pop, el *heavy metal* que se ha convertido a lo largo de la historia de los últimos treinta años en un movimiento complejo con su *maistream* (grupos clásicos como

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=fIQMktyP90s>

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=Uq42HUUJFzU>

los británicos Iron Maiden o los australianos AC/DC y fenómenos para quinceañeras como los suecos Europe o los norteamericanos Bon Jovi) y su *underground* particulares (impenitentes maquinarias de agresividad que siguen siendo los maestros de las nuevas generaciones como Mortorhead y géneros como el *death metal* o el *speed metal* con grupos de culto como Slayer¹⁰⁴ o Napalm Death). Por último el *glam rock* fue uno de esos ambiguos movimientos, a la vez de masas (Slade, Gari Glitter; Suzie Quattro) y espacio de investigación estética (David Bowie, Roxy Music, Mott the Hople), con sus botas de lentejuelas y tacón alto, sus trajes brillantes de fantasía y sus melenas pintadas lograron en su versión más arriesgada crear espacios para el desarrollo de músicos *underground* como Brian Eno, de la primera formación de Roxy Music, o artistas con vocación de estrellas internacionales, como David Bowie, que desde la marginalidad o desde el éxito masivo pondrían las bases del rock más creativo de las décadas futuras. El *ambient* electrónico de Eno o el constante reciclado a la moda de Bowie produjeron longevas y ricas trayectorias de innovación estética que el *post punk* acabaría explorando en todas sus posibilidades.

Mientras, en Estados Unidos se estaba gestando el rock urbano en el *hard rock* como antecedentes más directos del punk (Lou Reed, New York Dolls¹⁰⁵, Patti Smith, Television y otros de la misma cuerda por un lado; Iggy Pop y The Stooges, MC5, por el otro) y en la tarea algunos francotiradores incómodamente ubicados en el espacio de los cantautores eléctricos como Neil Young o Tom Waits que, acompañando la estela de Dylan como gran maestro de la orden, con los años crearían su propio estilo, ya muy alejado del folk, y hasta escuela; al igual que los arriba citados The Residents, uno de los iniciadores de lo que en los ochenta se llamaría electrónica industrial, cuando el sello independiente británico Industrial

¹⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=cbyswHABG3Q>

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=kL6zaPy6kdI>

Records acuñara su lema “Industrial music for industrial people” e impulsara todo un subgénero de la música electrónica *underground* que continúa en las catacumbas hasta hoy generando música peligrosamente excitante, radicalmente incómoda para el *mainstream* a donde nunca llegará.

En Europa la semilla del rock progresivo prendió pronto en países como Alemania, Italia, Francia e incluso España (formaciones históricas en la música pop española como Pau Riba¹⁰⁶, Smash, Máquina! o Iceberg abrirían espacios que fueron continuados a lo largo de la década de los setenta por fenómenos como el rock andaluz o el rock layetano), donde también la llama de los *folk singers* norteamericanos, aliada a la tradición de la *chanson* francesa las más de las veces generó la llamada canción protesta (*nova cançó* en el ámbito catalán).

Especialmente interesante para la evolución posterior de las estéticas *underground* fue la asimilación del progresivo en Alemania Occidental, donde músicos inquietos como Holger Czukay, que venían de la vanguardia culta, fusionaron la música electroacústica de compositores como Stockhausen con el rock, aprovechando el desarrollo de las tecnologías del sintetizador y del estudio de grabación.

Czukay formó en Colonia, en 1968, Can¹⁰⁷, una célula experimental junto a Jaki Liebezeit (batería con amplio recorrido en el jazz), Irmin Schmidt y Mickael Karoli. La mezcla de rock, música de vanguardia, sintetizadores, baterías creativas, guitarras y cintas magnéticas manipuladas abrió un espacio de investigación del que surgió el denominado *krautrock*, una estética que fue creciendo en prestigio hasta convertirse en uno de los referentes de la música experimental y llegar a

¹⁰⁶ Ofrecemos un fragmento de la actuación de Pau Riba en el festival Yanet Rock de 1975: <https://www.youtube.com/watch?v=eIy5my5HSnM>

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7zhdNviS0Vs>

influenciar a artistas británicos y norteamericanos, especialmente a partir de la resaca *punk*.

Discos rupturistas e inspirados como *Tago Mago* (1971) *Ege Bamyasi* (1972), *Future Days* (1973) o *Soon over Babaluma* (1974) estaban destinados a crear escuela, como sus coetáneos Faust (autores del imprescindible *Faust IV* en 1973), estos últimos dedicados a explorar el caos y la violencia ruidista en conexión con ideales políticos revolucionarios de tono comunitarista y anarcoide. En ese magma creador que fusionaba música de vanguardia, rock y los nuevos sonidos sintéticos surgieron colectivos musicales que tanto exploraban los mundos oníricos y de la ciencia ficción en la corriente denominada “música planeadora” (la facción más numerosa con Amon Düül y sus posterior reencarnación Amon Düül II, Tangerine Dream, Asha Ra Temple, Popol Vuh, Edgar Froese, Klaus Shulze, entre otros), como penetraban directamente en el dadaísmo ruidista o en el minimalismo repetitivo que habían desarrollado en la música culta autores de vanguardia de la talla de LaMonte Young (con quien colaboró el Velvet Underground, John Cale en una formación ya histórica en el panorama de la música del siglo XX, el Dream Syndicate), Terry Riley o Steve Reich, en estado puro o añadiendo ingredientes pop (caso no solo de Faust, sino de otras formaciones hoy clásicas en el *underground* electrónico tales Cluster, Neu!, La Düsseldorf, Harmonia, Asmus Tietchens y los padres del *tecnopop*, los más internacionalmente influyentes de los músicos electrónicos germanos, Kraftwerk¹⁰⁸).

A estas alturas, mediados los años setenta, el rock y la música de vanguardia (que hemos llamado “cultura” a falta de un adjetivo más preciso y por situar su ámbito de nacimiento y desarrollo en los espacios de la música clásica del siglo XX) ya se habían cruzado. Aún persistía el pop adolescente que nutría el *mainstream* (el glam comercial, la música disco, los baladistas melosos, etc.) y

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oA7eOZ3d8ts>

géneros de consumo prepop se teñían de concepto y producción pop, como el caso de la canción española de las estrellas locales Manolo Escobar o Peret, pero la riqueza musical, incluso de representación escénica y las letras mucho más complejas y cuidadas que las que alumbró el pop de los primeros sesenta hicieron el pop respetable. Incluso se creó un espacio en el mercado para los adolescentes del rock que habían dejado de serlo con el paso de los años, el “rock adulto”, conocido por sus siglas en inglés AOR (de *adult oriented rock*) que ofrecían grupos de músicos experimentados, virtuosos de su instrumento en muchos casos, pero sin afán de explorar la música más allá de tópicos reciclados con una perfección de grabación inédita hasta entonces en el pop de consumo (por ejemplo la formación estadounidense Chicago).

En este momento, las conexiones con la alta cultura (literatura, cine de autor, artes plásticas, música de vanguardia, filosofía) habían mutado la música pop y el *underground* musical persistió cambiando de lugar, el rock, como el cómic, por otra parte, se hicieron adultos, se ligaron a las minorías cultas, se internacionalizó dejando de ser un fenómeno predominantemente anglosajón para convertirse en un lenguaje universal de expresión estética y cada vez más los músicos de formación clásica se acercaron a experimentar junto a músicos pop. Así las cosas, en la década de 1990, con el desarrollo de las tecnologías musicales digitales, la música de vanguardia de conservatorio y la música de vanguardia de guerrilleros pop solo se diferenciaban conceptualmente por los sellos en los que grababan unos y otros y las secciones de las tiendas de discos donde se colocaban sus producciones (pop o música clásica). Las músicas cultas y las músicas populares de la era de la cultura de masas (el jazz y el pop) habían dejado de estar separadas en sus vertientes más autoconscientes o *arties* y así cuando se va el siglo XX, Sonic Youth¹⁰⁹, banda del *noise rock* neoyorquino, pueden despedirlo con un

¹⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Gqe7a-WIQQ0>

doble CD, *Goodby 20th Century*, en el que versionan a músicos de la vanguardia intelectual como John Cage.

El gran momento de convergencia entre rebeldía pop y actitud de vanguardia fue sin duda el periodo *punk*. Todo surgió, como casi siempre en el pop, en torno a un impulso inicial que parece casual, visto con el paso del tiempo. Así lo señala uno de los mejores críticos de rock'n'roll de nuestro país, Ignacio Juliá en un artículo introductorio, “Punk-rock, no al futuro” publicado en 1986 en la *Historia del rock, El País*:

El tedio y no otra cosa fue el principal motivo. Los chavales se aburrían. Odiaban la escuela, detestaban la hipocresía y no entendían el conformismo de sus mayores: sabían que no había lugar para ellos en un sistema encogido por la crisis económica. Las grandes ciudades y sus calles se habían convertido en desiertos urbanos por los que deambulaban, sin rumbo fijo, cientos de adolescentes que no sabían qué hacer para matar el tiempo.

Su habitual fuente de inspiración, el rock, también les había fallado. Una música que había sido signo de identidad para anteriores generaciones dormía aletargada en manos de grandes discográficas y artistas que, olvidando sus raíces y retirados en lujosos palacios, vivían de espaldas a su público. La creatividad y la expresividad del rock se habían estancado, su espíritu lúdico había sido suplantado por dudosos conceptos intelectuales, estériles exhibiciones de virtuosismo instrumental y desproporcionados intereses mercantiles. (*Apud*. MANRIQUE, 1986: 438).

Esto está en el mito fundacional del *punk*, cierto por supuesto, pero “la última revolución del rock”, como la denominó Ignacio Juliá, guardaba conexiones más profundas con toda una historia de rebelión que Greil Marcus (1989) remonta en el siglo XX a la agitación dadaísta y tiene antecedentes directos en el rock (los primeros singles de The Rolling Stones y The Who, en los sesenta, la violencia de The Stooges, el nihilismo de The New York Dolls, la oscuridad de The Velvet Underground, la diversión macarra de The Ramones y la inspiración en el personaje del ex Television Richard Hell, asunto en el que también abunda

Ignacio Juliá) y fuera de él (el situacionismo francés liderado a finales de los sesenta por Guy Debord). La leyenda *punk* continúa en su mito fundacional con aquel día de mediados de 1975 en que un chico de cabeza rapada y el escaso pelo teñido de verde con una camiseta de Pink Floyd sobre la que había escrito “I hate” (yo odio) al que le gustaba escupir a los hippies que se cruzaba por la calle entra en la boutique *Sex*, una tienda de ropa sadomasoquista regentada por Vivien Westwood (que luego se convertiría en famosa diseñadora de alta costura) y Malcolm McLaren, un tipo ambicioso que se había caracterizado por sus ideales izquierdistas y su fijación por el situacionismo francés durante su época como estudiante de arte.

McLaren, que había llevado a cabo un fracasado intento de actuación en el mundo del negocio del rock diseñando la estrategia más provocativa del grupo norteamericano The New York Dolls para intentar salvarlos del desastre, creyó ver en aquel joven John Lydon una imagen lo suficientemente fuerte como para crear un fenómeno pop basado en la provocación y organizó unas sesiones de prueba con un par de músicos principiantes, John Lydon cambió su nombre por el más ajustado a su imagen de Johnny Rotten (Juanito Podrido) y nacieron The Sex Pistols, poco después despedirían al bajista que sería sustituido por un fan de aspecto cadavérico, muy poca destreza musical y bastante poco cerebro, tomó el sobrenombre de Sid Vicious y acabó asesinando a su propia pareja, la drogadicta de buena familia Nancy Spungen, y muerto él mismo poco después por sobredosis de heroína. Sus primeros conciertos fueron una cacofonía de ruido, escupitajos e insultos al público, Rotten no cantaba, gritaba, pero algo estaba pasando en Londres. Poco después, a finales de 1976 se organiza el primer concierto de grupos punk en el *100 Club* y allí están los Sex Pistols¹¹⁰, junto con The Damned (los primeros *punks* en grabar un disco), The Clash, The Subway

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=yqrAPOZxgzU>

Sect, The Vibrators, The Buzzcocks y Siouxié. La revuelta ya era imparable y empiezan a aparecer clubs de la periferia de Londres que se interesaban por programar conciertos de *punk rock*, aunque sería un local llamado *Roxie* el que se convertiría en el centro de expresión del movimiento, como en Nueva York lo sería el mítico *CBGB's*.

En 1978 se disuelven los Sex Pistols en medio de una caótica gira norteamericana, pocos meses antes la industria había empezado a absorber el *punk rock*, como antes había hecho con el *underground hippie*, y en 1979 los pelos de punta teñidos de colores, la ropa desgarrada y los imperdibles con los que los *punks* había pretendido ofender a la bien pensante sociedad británica era cosa de grandes almacenes.

Don Letts, *disc-jockey* del club *punk* por excelencia en Londres, el *Roxie*, y director del filme *The Punk Rock Movie* (1977) resumiría la historia con desencanto:

Llegó, ocurrió y desapareció. Cuando empezó, me sorprendió; nunca había visto un movimiento con un potencial tan tremendo desarrollarse tan rápidamente. Todos los jóvenes hacían algo, creían en esa idea. Lo sentían y lo expresaban en su forma de vestir, la misma historia de siempre. Y escupieron y dijeron “joder” en televisión. ¿Y luego qué? Nada. (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 439).

Toda aquella violencia antisistema, todo aquel anarquismo que buscaba el caos, todos aquellos gritos, todas aquellas pintas tan insolentes, toda aquella democracia rock (en los conciertos de 1976 y 1977 no había escenario que separara a la estrella de su público, sencillamente porque no había estrellas) todo aquel nihilismo inocente acabó en una nueva moda, pero por el camino reavivaron el *do it yourself*: las discográficas independientes lograron poner en jaque a las multinacionales del disco, la prensa *punk* floreció en *fanzines* fotocopiados que se regalaban en los clubs *punks*, el estilo de vida y el género musical (directo, rápido, violento, ruidoso y a todo volumen en singles que

negaban la pretenciosidad del álbum que había triunfado en el progresivo y el AOR, “rock orientado a los adultos”, de la primera mitad de los setenta) se extendieron como la pólvora. Casi de inmediato ya había respuesta en Nueva York, Ramones que reivindicaban su derecho al trono *punk*, Richard Hell & The Voidois (cuya estética de ropa rota e imperdibles copió McLaren para vestir a sus Sex Pistols), San Francisco con The Dead Kennedys virulenta y politizada banda de punk rock que haría historia en los Estados Unidos, Los Ángeles, París, Roma, Tokyo, hasta Madrid, Bilbao y Granada un poco más tarde. Los ídolos instalados en el rock como Keith Richards de The Rolling Stones (¡quién lo diría, viniendo del rey de los perdidos!) o Phil Collins, de los superpretenciosos Genesis, enseguida echaron pestes de los nuevos bárbaros y hasta el *Sunday Times* sentenciaba en 1976: “El Punk es la última basura. Sus defensores son ridículos. Cuando desaparezca nadie lo lamentará” (*Apud.* MANRIQUE, 1986: 444).

Greil Marcus, en el prólogo de *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX* (1989) recordaría lo que aquello significó en sus inicios:

Hace ya bastantes años, pero mientras escribo esto los primeros momentos de Johnny Rotten en “Anarchy in U.K.” (Anarquía en el Reino Unido) un imparable terremoto de carcajadas, un grito ahogado, a continuación una tromba de palabras que de algún modo se distinguen de todas las burradas y se aposentán en las calles de la ciudad:

SOY UN ANTICRISTO

siguen siendo más potentes que cualquier otra cosa que yo conozca. Al escuchar el disco al escuchar la manera en que Johnny Rotten desgarró sus versos y luego aúlla los pedazos al mundo; al recordar la arrolladora sonrisa que exhibía al cantar- un escalofrío me recorre la espalda, mi cráneo empieza a sudar y tengo que dejar de escuchar. “Cuando escuchas a los Sex Pistols, “Anarchy in U.K.”, “Bodies” (Cuerpos) y canciones como esas dijo Pete Townshend, de los Who-, lo que de inmediato te sorprende es que *esto está sucediendo realmente.*” He ahí un tipo con la cabeza sobre los hombros, que ahora mismo te está diciendo algo que *sinceramente* cree que está ocurriendo en el mundo, y te lo dice con verdadera virulencia y

verdadera pasión. Te llega y te asusta..., te hace sentir incómodo. Es como si alguien te dijera: “¡Vienen los alemanes! ¡Y no hay manera de detenerlos!” (MARCUS, 1989: 10).

El *punk* fue una especie de estallido de rabia ciega, propio de la desesperanza de jóvenes que ya no creían en las bobadas hippies sobre paz y amor. Al principio parecía que iban en serio, que habían aprendido la lección de la derrota de los sesenta, que era ridículo eso de poner flores en los cañones de los fusiles militares, pero su caótica virulencia tampoco se articuló en un proyecto de larga duración. En cuanto la industria metió mano, todo se acabó. Incluso los Sex Pistols, que parecían insobornables aceptaron los cheques millonarios de EMI primero y después de A&M, las discográficas con las que McLaren les había conseguido un contrato, cuando las *majors* se sintieron inseguras por el rechazo social que el grupo estaba cosechando, aunque por otra parte, eso mismo y sus extemporáneas entrevistas en televisión les granjearon la simpatía de tantos otros de manera que por un corto espacio de tiempo el Reino Unido casi se dividía en Sex Pistos sí y Sex Pistols no.

EMI sacó en noviembre de 1976 el primer single, a pesar de todo, “Anarchy in U.K.” era el tema estrella en la cara A, pero lo retira del mercado enero de 1977 y no tuvo valor para sacar adelante el segundo porque la prensa inició un ataque contra el grupo desconocido desde los inicios del rock’n’roll en Estados Unidos y aún mayor que entonces. “God Save The Queen” se grabaría con A&M en mayo de 1977, pero el disco después de ser prensado sería destruido y el contrato, como antes EMI, liquidado por una sustanciosa cantidad de libras esterlinas en concepto de indemnización. En mayo de 1977, la discográfica Virgin, (ya entonces una *major*, pero que en tiempos del inicio del rock progresivo había sido una de las pocas discográficas independientes que se atrevieron a editar en Inglaterra aquel material “tan poco comercial”) sacó por fin al mercado el single “God Save

the Queen” / “No Feelings” y en noviembre de 1977 el primer y único álbum del grupo editado durante su periodo en activo *Never Mind the Bollocks. Here's te Sex Pistols*.

En 1978, Johnny Rotten abandona el grupo y se enzarza en una pelea legal con McLaren por los derechos de las canciones del grupo y de las liquidaciones de EMI y A&M que ascendían a más de un millón de libras. Acabará ganando el proceso. Marcus comenta:

[...] Johnny Rotten abandonó el grupo afirmando que McLaren, en su avidez de fama y dinero, había traicionado todo lo que los Sex Pistols representaban. ¿Y qué era exactamente eso? Para el guitarrista Steve Jones, analfabeto y delincuente de poca monta, y para el batería Paul Cook, en algún tiempo ayudante de electricista, significaba chicas y pasarlo bien. Para el bajista original, Glen Matlock, antiguo estudiante de arte y dependiente de un sex-shop, era la música pop. Para Sid Vicious, el yonqui que le reemplazó, era el estrellato en el mundo del pop. En cuanto a Johnny Rotten, diría muchas cosas distintas (incluyendo después de la caída: “Sid puede ir y convertirse en Peter Frampton...”, no fue así; “Sid Vicious puede ir y matarse...”, como ocurrió; “Paul puede volver a hacer de electricista...”, puede que aún lo sea), y, sospechaba uno, aún no había dicho lo que realmente pensaba. (MARCUS, 1989: 46).

En torno al escándalo mediático de los Sex Pistols, que, fuese lo que fuese que moviera al cínico de McLaren, acabó por demostrarse como la estrategia adecuada para generar una explosión en el pop, se concentraron todas las rabias de los desesperados, desde comunas anarquistas como The Crass, y socialistas y comunistas como The Clash¹¹¹, hasta los fascistas y neonazis que revivirían el

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=EfK-WX2pa8c>

género en un sector del movimiento *Oi!* a partir de 1979. Toda la rebeldía se agrupó de alguna manera alrededor del estandarte, como había pasado en el verano del amor en San Francisco con el *flower power* diez años antes, pero al fin y al cabo la historia volvió a repetirse y el pop se descubrió como un revulsivo de efecto tan inmediato como rápidamente caduco y fácilmente controlable por el discurso hegemónico a causa de esa debilidad anómica del *underground* de la que hablaba Jean Marie Seca (2001). Si los *punks* odiaban la molición hippie y despreciaban su misticismo y sus drogas psicodélicas el movimiento acabó en el mismo sitio: siendo el espacio generador de interesantísimas propuestas estéticas y de propuestas “traidoras” (permítaseme la ironía) como la de Billy Idol, *punk* militante cuando lideraba uno de los grupos del comienzo del movimiento Generation X, que acabó como ídolo de quinceañeras en Estados Unidos.

Los primeros en subirse al carro del *punk* más rabioso fueron los guerrilleros del ruidismo electrónico que se sentían herederos de los músicos de la vanguardia futurista de principios del siglo XX, con Throbbing Gristle¹¹² a la cabeza en Inglaterra, el rescate de los norteamericanos The Residents, la evolución más agresiva del rock alemán en los fieros (en sus comienzos, hoy pausada, oscura e introspectiva célula de lírica extrañamente seductora) Eistürzende Neubauten o la mezcla del ruido experimental con ritmos bailables de Cabaret Voltaire¹¹³ (después de haber sido unos de los pioneros del movimiento con sus primeros trabajos sobre cintas magnéticas manipuladas). La electrónica industrial se extendió a la par que el *punk rock* por todas partes, desde Australia a Suecia, desde España (con los aún en activo y venerados en los círculos *underground* de todo el mundo, Esplendor Geométrico) a Japón y acabó generando un espacio alternativo con su propia prensa, discográficas (siempre independientes y amateurs y en

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=Y8klW9trVTQ>

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=2ij5DGxYi2k>

muchas ocasiones como la británica *Industrial Records*, la española *Discos Radiactivos* o la norteamericana *Ralph Records*, ligadas a algún grupo o artista concretos) y distribución por correo que continúa hasta hoy al margen por completo del mercado *mainstream* y en conexión con otros espacios de la vanguardia como la música concreta y aleatoria, la poesía visual, la poesía fonética, el *mail art*, la *performance* extrema (en muchos casos transformando en discurso estético el imaginario sadomasoquista) o el teatro (este fue el origen de *La Fura dels Baus*, por ejemplo, y aún está presente en las bandas sonoras de sus espectáculos).

El pop comercial se renovó con el discurso directo y energético del *punk* y apareció la *New Wave*, sonido al que se pasaron con enorme éxito artístico y comercial *punks* de la primera hornada como The Clash, actualizando el rock'n'roll de los cincuenta y el pop de los sesenta, mezclándolo con ritmos jamaicanos como el *reggae* (The Police) o el *ska* (Specials, Madness), con la rítmica del *funk* afroamericano (Talking Heads¹¹⁴) y llevando a las discográficas independientes que apostaron por aquel nuevo sonido fresco y vitalista que acabó prácticamente con la hegemonía de los grandes y pesados dinosaurios del rock sinfónico, como Emerson, Lake & Palmer o Yes. La vertiente electrónica de la *New Wave* fue el *tecnopop* de los años ochenta con grupos masivos y de larga vida comercial como Depeche Mode y otros más *underground* y efímeros como British Electric Foundation.

Casi a la par vinieron la *cool wave* y el *after punk* con su culto a The Doors, Van der Graaf Generator o The Velvet Underground. El movimiento degeneró al cabo de tres o cuatro años en la moda gótica, pero el legado de formaciones como

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5IsSpAOD6K8>

Joy Division¹¹⁵, Magazine, los primeros cuatro discos The Cure¹¹⁶, Siouxi & The Banshees¹¹⁷ (reconvertidos a una poética y torturada oscuridad después de haber sido uno de los grupos pioneros del *punk*) y Echo & The Bunnymen aún continúa como la música más emocionante que se produjo en los años ochenta. Le seguirían formaciones más ambiciosas como Cocteau Twins¹¹⁸ en Inglaterra, con discos de una sofisticada belleza, y Sonic Youth en Estados Unidos, los iconos del *noise rock*, la mezcla de actitud *punk* con las lecciones de la vanguardia musical neoyorquina heredera de las propuestas de LaMonte Young, John Cage, Steve Reich, Glen Branca (con el que los guitarristas de Sonic Youth habían colaborado en sus sinfonías para guitarras eléctricas) y la música improvisada. Con ellos nació el *indie rock* que llegaría al éxito masivo con el *grunge* de Seattle en la década de 1990 y que legó al santuario pop su último mártir, Kurt Cobain.

La multitud de géneros que conviven desde entonces va desde la *electrónica dance* (un auténtico espacio musical al margen de los géneros del rock y el pop de guitarras) que revolucionó a principios del siglo XXI la música de baile y hasta generó una subcultura, la *rave*, centrada en el hedonismo y el baile sin descanso, que hasta tiene su propia droga, el “éxtasis”. Muy diferentes estilos, comerciales y *underground*, se mezclan en este espacio sonoro (*techno de Chicago, house, electro, trance, drum'n'bass, hardcore techno, minimal techno, clicks& cuts, etc.*), hasta el *post rock* (revisión aún más intelectualizada y con cierto espíritu *post punk* del rock progresivo) y la electrónica *ambient* que se desarrolló a partir de los trabajos visionarios de Brian Eno en los setenta, pasando por el *neofolk*, el *rock celta*, la *new age* y todos los cruces posibles que se dan en el *indie rock* entre pop, rock, *hard*,

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=1EdUjlawLJM>

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=xik-y0xlpZ0>

¹¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TjvvK-Rj0WI>

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6KnYw4EwYGc>

electrónica y lo que se tercié. El *heavy metal*, como ya decíamos más arriba, continúa como un género aparte y al igual que la música dance, oscila entre las propuestas *mainstream* y el *underground*.

Así pues, una vez más, retorno a *Monterey Pop* en este apresurado repaso: ¿rebelión?, ¿qué rebelión? El pop, al menos el *pop underground* y algunas de las propuestas comerciales más dignas creativamente (hay artistas así para cada periodo que se quiera) hoy es una red compleja y extensa, muy fragmentada que aspira simplemente a ser reconocido como arte, según los cánones más eclécticos de la sensibilidad postmoderna. Arte crítico o arte complaciente, pero arte de la era de la cultura de masas.

IV. PERIODISMO DE POP Y ROCK

1. El periodismo cultural: generalidades.

El periodismo es en sí mismo un discurso que produce y refleja cultura, si entendemos la noción de cultura en un sentido amplio tal como plantea la definición clásica que propuso Edward Barnett Taylor en su *Primitives Cultures* de 1871: “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, la moral, el derecho y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (apud. SAN MARTÍN SALA, 1999: 43). Sin embargo, solemos referirnos al periodismo cultural como una forma del periodismo especializado que, tal como resume Jorge B. Rivera en su manual *El periodismo cultural* (1995) se refiere a:

[...] una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios [sic.] los terrenos de las ‘bellas artes’, las ‘bellas letras’, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen ni destinación estamental. (RIVERA, 1995:19)

Este conjunto heterogéneo de producciones informativas, interpretativas, críticas y de opinión presenta unos márgenes difusos, que a veces rozan con los de discursos propiamente literarios, artísticos o académicos de variado tono (filosóficos, ensayísticos, sociológicos, filológicos, historiográficos, etc.), entre otras razones, porque a menudo creadores o ensayistas alejados de la profesión

periodística como tal, publican en los medios de comunicación de masas sus aportes a la difusión y/o análisis de hechos o acontecimientos de la cultura. En este sentido, se han venido estableciendo tradicionalmente dos enfoques generales de acercamiento al periodismo cultural, uno de cariz más abierto que admite determinadas prácticas literarias, estéticas y académicas de extensión breve dirigidas a su publicación tanto en revistas especializadas como en medios de comunicación generalistas u otros formatos radiofónicos, televisivos o documentales audiovisuales, como parte de la actividad informativa, crítica y divulgadora que es inherente al discurso periodístico; otro, más cerrado, ligado a una noción normativa de las prácticas periodísticas y de sus géneros, que excluye esos aportes híbridos de la praxis del periodismo cultural.

En la primera línea de estudio, se puede incardinar el tratado de Jorge B. Rivera *El periodismo cultural* (1995), que rechaza una definición exageradamente excluyente y considera como parte de la actividad del periodismo cultural:

[...] una revista literaria de pequeña circulación, un suplemento de un diario de tirada masiva, una publicación académica altamente especializada, un fanzine, una revista de divulgación que trabaja con recortes temáticos muy diferenciados entre sí, una colección fascicular, etcétera. (RIVERA, 1995: 20).

Sostiene, además, que, ni las características del público al que va dirigido el producto, ni las ideas que se postulan o se someten a examen, ni la profesionalidad de quienes producen estos discursos pueden determinar con claridad qué es o no un texto de periodismo cultural, de manera que clasifica las posibilidades discursivas del periodismo cultural en lo que denomina “matrices”, aplicables a dos grandes conjuntos retóricos: el ensayo (que incluye la interpretación, la opinión y el análisis crítico) y la nota (en referencia a los géneros del periodismo informativo, entendidos de una manera también bastante laxa,

pues admite en ellos, aunque no de manera dominante, la presencia de rasgos de opinión o juicio crítico). A partir de aquí diferencia seis posibilidades de enfoque y escritura del texto sobre hechos y sucesos culturales:

1. El *ensayo analítico*, que presenta una dominancia del análisis en profundidad frente a lo puramente descriptivo e informativo y se propone el escrutinio exhaustivo de un tema.

2. El *ensayo hermenéutico*, que, si bien incluye el análisis, tiene como objetivo principal la interpretación desde planteamientos ideológicos o filosóficos del tema tratado. Rivera (1995: 25) cita como ejemplos los primeros escritos de Wilhem Dilthey y las reflexiones de Martin Heidegger sobre poesía.

3. La *crítica cultural*, en la que distingue tres grandes enfoques: por un lado la *crítica de la industria cultural*, fundamentada en los aportes de la Escuela de Frankfurt; por otro la que tiene como base lo que Rivera (1995:25) llama, de manera algo imprecisa, *teoría culturoológica*, entre cuyos representantes cita a teóricos de la comunicación como Edgar Morin o Marshall McLuhan; finalmente, la *crítica doctrinaria*, que emite sus valoraciones teniendo como a priori del juicio crítico planteamientos ideológicos, político-culturales o doctrinarios. Estos enfoques de la crítica cultural quedan definidos un tanto difusamente y pueden confundirse con el ensayismo hermenéutico, puesto que ambos parten de posturas filosóficas o ideológicas previas al ejercicio crítico, si bien, el ensayismo hermenéutico se agota en la interpretación del hecho o suceso cultural, mientras que la crítica elabora un juicio valorativo dentro de un marco de presupuestos conceptuales marcadamente ideológicos o eidéticos.

4. La *nota de exposición erudita*, que “exhibe vastos repertorios de saberes específicos o multidisciplinarios a propósito de un punto o tema determinado” (RIVERA, 1995: 26). Los ejemplos de autores como Leo Spitzer, Amado Alonso o

Alfonso Reyes, como representantes de esta tipología de nota erudita, nos llevan directamente a los estudios filológicos, estilísticos, comparatistas o históricos, entre otros, todos de corte marcadamente académico.

5. Textos de difícil catalogación genérica a los que llama *textos de cruce*, donde lo estético y/o lo literario se mezclan con lo ensayístico o lo noticioso. Rivera estudia este tipo de textos híbridos a partir de las “inquisiciones” ensayísticas de Jorge Luis Borges y de textos misceláneos tardíos de Julio Cortázar como “Roberto Arlt: apuntes de relectura”, estableciendo dos tipos básicos: el *ejercicio estético* y los *textos conjeturales*. Se caracterizan estas dos posibilidades de nota o ensayo por el hecho de que admiten rasgos filosóficos, filológicos o eruditos en lo conceptual, apreciaciones subjetivas muy personales y elementos formales propios de los usos retóricos del arte y la literatura.

6. *Textos de cruce entre la literatura ficcional y el periodismo* en los que se mezclan en distinto grado lo ficcional y lo puramente periodístico. De esta última tipología, cita Rivera (1995:28) como ejemplos un par de artículos del escritor y periodista uruguayo Elvio Eduardo Gandolfo. Uno de 1987, publicado en el *Diario de poesía* de Buenos Aires, en el que inquiriere por qué Mario Benedetti no aparece en las antologías más conocidas de poesía latinoamericana, empleando el recurso de contar la investigación de un inspector de poesía, Suárez, por medio de cuyas pesquisas imaginarias arma el artículo. El otro, publicado en 1989 en la revista *Punto y aparte* de Montevideo, es una evocación de la obra literaria de Juan Carlos Onetti, contada como si se tratase de un texto falsamente autobiográfico del propio Onetti que al cumplir ochenta años recuerda su vida como escritor.

Estas seis matrices tipológicas que propone Jorge B. Rivera pueden aplicarse dentro y fuera de los géneros periodísticos, dada su amplitud conceptual. Por esta razón, entiende que caerían del lado de la escritura periodística aquellos textos que, proyectados desde algunas de las tipologías anteriores se ajusten a las

exigencias de los principios básicos del periodismo: *veracidad, actualidad, novedad, originalidad, “color” informativo, facetas humanas* que transmite, *sintonía con lo real* y con el *interés del lector*.

La perspectiva de Rivera es excesivamente amplia y de límites poco definidos, pero nos interesa particularmente por la apertura de posibilidades discursivas que podremos aplicar en el último bloque de nuestro trabajo, dedicado a la obra del periodista norteamericano de rock (o simplemente “rock”, como ya veremos) Lester Bangs. Allí retomaremos algunos de los planteamientos que exponemos de manera somera en este epígrafe general. No obstante, como síntesis de las características de las tipologías discursivas que habitualmente se consideran propias de los textos periodísticos culturales, es más precisa y útil, descriptivamente, la clasificación que plantea Francisco Rodríguez Pastoriza en *Periodismo cultural* (2006), establecida desde ese segundo enfoque normativo del que hablábamos más arriba.

En cuanto a los criterios necesarios para que un texto pueda considerarse periodístico, Rodríguez Pastoriza (2006: 81-85) considera algunas variantes que estrechan con más detalle las condiciones necesarias o factores influyentes en la recepción de un texto como periodístico, trate de acontecimientos culturales o de otra naturaleza: *interés informativo, actualidad o reactualización, novedad o rareza, utilidad, conflictividad* (en cuanto a capacidad de mostrar conflictos o choques de intereses entre distintos sectores de la sociedad), *emotividad, cercanía* a la realidad de los destinatarios, *proximidad afectiva* a las emociones de los destinatarios entendidos individualmente o como colectivos o instituciones (familiaridad, prominencia, celebridad), capacidad de producir *entretenimiento* para los destinatarios, *disponibilidad o capacidad de hacer accesibles* a los receptores *los protagonistas o sucesos* de su interés, *duración o extensión adecuadas a las expectativas* de los destinatarios, situación y orden de emisión, enfoque que retenga la *atención*

de la audiencia, uso de imágenes o recursos visuales para reforzar la claridad en la recepción del mensaje, condicionamiento de los intereses comerciales, económicos e ideológicos de la empresa informativa.

Si combinamos las matrices generales de Rivera (1995) con esta serie de factores condicionantes de Rodríguez Pastoriza (2006) podremos dar cuenta de manera más ajustada de los límites en los que puede moverse el periodismo cultural. Basten estas someras indicaciones para establecer la estrategia de producción discursiva en la que se incardina nuestro objeto de estudio en este capítulo: el periodismo de pop y rock.

2. Periodismo musical y gusto estético.

Sin duda, puede considerarse el periodismo musical como un subgénero del periodismo cultural, pero ¿presenta alguna característica específica respecto del resto de subgéneros, aparte de que su objeto de análisis sea la música? Desde luego que sí, al menos en lo que a juicio crítico respecta, especialmente porque la música es el más abstracto de los discursos artísticos, incluso cuando la acompaña una letra cantada, de manera que para la interpretación valorativa de un texto musical la crítica se encuentra con problemas importantes acerca de la determinación de qué es aquello a lo que debe atenderse para la formación de un juicio y qué no resulta relevante dentro del tejido significativo de una pieza musical. Ello significa que el juicio crítico debe sostenerse primero sobre el establecimiento a priori una serie de rasgos significativos, al tiempo que se desechan otros como irrelevantes. En lo particular, de cuáles sean unos y otros

depende no solo el enfoque del crítico, sino también el efecto social que una crítica pueda tener sobre sus lectores; en lo general, el papel que detenta la crítica musical como institución social y su incidencia en la formación del gusto.

De las dificultades de esta operación de discriminación de signos relevantes para la emisión del juicio crítico nos hablaba ya la discusión que se produjo en 1930 en las páginas de la revista académica *Music & Letters*, publicada por la universidad de Oxford, a propósito de un artículo de Hubert J. Foss publicado en el vol. 11, núm. 2 (abril de 1930) de título “The Musical Press in England To-Day”. Foss, tras examinar el nivel de la crítica musical publicada en los principales periódicos generalistas londinenses y en las revistas especializadas inglesas, sostiene que la crítica británica no estaba definitivamente a la misma altura de las composiciones musicales que juzgaba y ello lo consideraba especialmente preocupante en un momento en que el estado había impulsado el fomento del gusto musical y el apoyo a compositores e intérpretes. Desde su punto de vista, la información y la opinión periodísticas sobre música se venían haciendo desde la escasa formación musical de quienes escribían sobre estos temas, pero también desde un desconocimiento de los fundamentos de la literatura crítica que sí estaba presente en, por ejemplo, los periodistas especializados en literatura. Tras su análisis, concluye Foss:

Musical journalism must be brought into line with musical thought and musical literature, and its treatment raised nearer to the plane of the criticism of literature, drama, and art. The system-so stifling, so ruinous to the very interests its promoters think they are serving-must be altered.

With Matthew Arnold and Sir Henry Hadow holding their torches before us and an exposition of principles laid clearly out for our inspection by Mr. Calvocoressi -with all our prowess in other branches of musical activity- we must not hesitate to

demand a higher standard from our musical press. At present, it has not even the power to damn. (FOSS, 1930: 140)¹¹⁹.

La respuesta no se hizo esperar y en el siguiente número (julio de 1930) de *Music & Letters*, se publican tres airadas respuestas firmadas respectivamente por Nicholas Gatty, Dorothy M. Holland y Adira Fachiri, bajo el título genérico de “The Musical Press”. Todos coinciden en que el artículo de Foss es una auténtica provocación, pero Gatty va más allá, poniendo en duda no solo la existencia del “entusiasmo musical” en Inglaterra con el que abre Foss su artículo, sino la de que sea la prensa la “mano” que deba guiar ese entusiasmo hacia propuestas musicales de valor y, por lo tanto, cuestiona no solo la necesidad de un periodismo especializado ejercido por profesionales competentes en fundamentos críticos y musicológicos, sino que tal género de periodismo pueda incidir de alguna manera en la formación del gusto por la música en la sociedad:

But can the Press do anything for music? Its powers, as a matter of fact, are very greatly exaggerated where questions of art are concerned, and Mr. Foss himself seems to imply this when he says that ‘the public is more receptive of new music than the critics are’. (A statement, by the way, which needs a good deal of qualification but let that pass.) The actual truth is that the public makes up its own mind, it is often wrong and often right, just as is the individual opinion of the experienced critic; all, therefore, that musical journalism can do is completely covered by that dreadful word ‘publicity’, which, one readily admits, counts for something in these

¹¹⁹ “El periodismo musical debe ser alineado con el pensamiento musical y la literatura musical, y su tratamiento aproximado al plano de la crítica literaria, teatral y de arte. El sistema, tan sofocante, tan ruinoso para los intereses mismos que sus promotores creen que están sirviendo, debe ser alterado.

Con Matthew Arnold y Sir Henry Hadow sosteniendo sus antorchas ante nosotros y una exposición de principios establecidos claramente para nuestra inspección por parte del Sr. Calvocoressi -con todas nuestras habilidades en otras ramas de la actividad musical- no debemos dudar en exigir un estándar más alto a nuestra prensa musical. En la actualidad, ni siquiera tiene el poder de maldecir”.

crowded days of a thousand-and-one interests and side-shows. (en GATTY, HOLLAND y FACHIRI, 1930: 255)¹²⁰

Sale a relucir aquí el viejo prejuicio contra la validez cultural de la información y la opinión periodísticas y sobre el papel de la prensa en la formación de las sociedades, pero también la pregunta que a principios del pasado siglo se hacía Sophie P. Gibling (1916: 244) : “Is a science of musical criticism possible?” En efecto, una ciencia de la crítica musical resolvería los desacuerdos; pero acaso tal cosa no sea posible y no solo en el campo de la música, pues todos los intentos de establecer una crítica científica en cualquier ámbito de las artes o de las humanidades se topa de frente con el problema del “sentido” de la obra de arte. Inasible, escapa en múltiples direcciones y nos lleva a comprender que los fenómenos artísticos, si pueden obedecer a leyes (siempre y cuando se tenga de estas la idea de algo en perpetuo cambio, obligado por condicionantes sociohistóricos y/o intradiscursivos), nunca cesan de provocar el conflicto de las interpretaciones, que, inevitablemente, remiten a planteamientos apriorísticos de orden ideológico, teórico o metodológico. Son estos *a priori* los que dirigen el enfoque hacia el objeto cultural examinado.

Por su parte, Gibling continuaba sus reflexiones planteando que la crítica musical no se había preguntado nunca si era o no necesario un arsenal de conceptos e instrumentos interpretativos, a pesar de que la demanda social había sido tan grande que había dado lugar, desde mediados del siglo XIX, a una crítica

¹²⁰ “Pero, ¿puede la prensa hacer algo por la música? De hecho, sus poderes se exageran mucho cuando se trata de cuestiones de arte, y el propio Sr. Foss parece indicar esto cuando dice que ‘el público es más receptivo a la nueva música que los críticos’. (Una declaración, por cierto, que necesita una buena cantidad de calificativos, pero déjese pasar eso). La verdad real es que el público toma su propia decisión, a veces es incorrecta y a veces correcta, al igual que la opinión individual del crítico experimentado; todo lo que el periodismo musical puede hacer está completamente cubierto por esa terrible palabra, ‘publicidad’, lo cual, uno admite de buen grado, de algo vale en estos días abarrotados de mil y un intereses y espectáculos sin valor.”

profesional que se publicaba en las páginas culturales de la prensa generalista o en revistas especializadas, y ello a pesar de la vaguedad de los presupuestos desde los que cada crítico escribía (GIBLING, 1916: 244).

La disputa de 1930, pues, ya estaba anticipada catorce años antes y Gibling aportaba una explicación que, a pesar de no haber servido de mucho en su tiempo, volveremos a encontrar en acercamientos muy posteriores al problema de la interpretación crítica del fenómeno musical:

For whatever music be (and I have not yet found either scientist or philosopher, from Helmholtz to Santayana, who has vitally touched the question of what the being of music really consists in) it has no real connection with sound. It is a merely incidental fact that music comes to us through that particular medium. Music is not the sound itself. It is behind the sound.

And in that sense, it is neither physical nor real, but ideational, ideal. If this be true, music consists of ideas which, if the composer speaks in a tone idiom comprehensible to his hearers, are transmissible. (GIBLING, 1916: 245)¹²¹.

En efecto, nadie puede explicar qué es la música o, mejor dicho, nadie ha acertado a explicar en términos intrínsecos, de una manera convincente, por qué una pieza compuesta e interpretada de acuerdo a los procedimientos del lenguaje, la composición y la ejecución establecidos por el discurso musical puede o no ser considerada “música”.

El idealismo epistemológico de Gibling no es ingenuo cuando afirma que la música no es otra cosa que “ideas”, las cuales al ser expresadas en un determinado

¹²¹ “Independientemente de la música que sea (y aún no he encontrado ni científico ni filósofo, desde Helmholtz hasta Santayana, que haya tocado la cuestión vital de en qué consiste realmente el ser de la música), no tiene una conexión real con el sonido. Es un hecho meramente incidental que la música nos llegue a través de ese medio en particular. La música no es el sonido en sí. Está detrás del sonido.

Y en ese sentido, no es física ni real, sino idealista, ideal. Si esto es cierto, la música consiste en ideas que, si el compositor habla en un tono de lenguaje comprensible para sus oyentes, son transmisibles.”

“tono” de lenguaje, se vuelven comprensibles para los oyentes, pero a condición de que estos hayan sido previamente educados en la descodificación de esos “tonos de lenguaje musical”. Esta condición no la expresa directamente Gibling, pero resulta evidente cuando plantea la necesidad de contar con unos “Principios de Crítica Musical” en los siguientes términos:

1. Establish a foundation of musical aesthetics on which to base our criticism. 2. Proclaim a standard so universal in its terms that all music can be measured by it. 3. State the function and the method of criticism itself, with its relation to the reader and to the composer. 4. Distinguish among the different types of criticism. They are at present so inextricably and madly mixed that the newspaper criticism and the scholarly jostle one another in painful combination. The newspaper review, the appreciation, the analysis, and the scholarly volume of real criticism differ not only in function, but in style and method, and the musical critic should be just as intelligently conscious of this as the literary critic. (GIBLING, 1916: 247-248)¹²².

Es decir, lo que sostiene la autora es la necesidad de un canon de la música, a partir del cual se extraigan los principios estéticos desde los que debe medirse toda producción musical pasada, presente o futura, pero también, como Foss o Gatty en 1930, la necesidad de una crítica periodística con fines diferentes a los de la crítica académica y con un enfoque y lenguajes tan diferenciados como el que poseen los críticos literarios de los periódicos respecto de los que ostenta la investigación literaturoológica hecha desde los postulados de la filología o la teoría literaria.

¹²² “1. Establecer una base de estética musical en la cual basar nuestras críticas. 2. Proclamar un estándar tan universal en sus términos que toda la música pueda ser medida por él. 3. Indicar la función y el método de la crítica en sí, así como su relación con el lector y el compositor. 4. Distinguir entre los diferentes tipos de crítica. Actualmente están tan inextricablemente y tan disparatadamente mezclados que el periódico, la crítica y los académicos se empujan entre sí en una combinación dolorosa. La crítica periodística, la apreciación, el análisis y el volumen académico de la crítica real difieren no solo en función, sino también en estilo y método, y el crítico musical debe ser tan inteligente como el crítico literario.”

Cuando escribía Gibling, cuando discutían Foss, Gatty, Holland y Fachiri, ya hacía casi dos siglos que existía crítica musical en los periódicos; el pensamiento académico moderno prestó especial atención a la música desde el Romanticismo y suele citarse como una de las obras fundamentales de la musicología europea la obra del jesuita español Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música* (1774); por su parte, el pensamiento filosófico ya venía ocupándose hacía siglos de la música como fenómeno estético, al menos desde los clásicos griegos.

En cuanto al periodismo propiamente dicho, es conocido que desde el siglo XVIII se conocen juicios críticos sobre piezas musicales publicados en la prensa europea, casi en su totalidad sobre lo que hoy llamamos música clásica o música “cultura”. En 1778 se funda en Alemania uno de los primeros periódicos especializados en información y opinión musical, el *Allgemeine Musikalische Zeitung*; en 1834 un joven Robert Schumann saca a la luz su *Neue Zeitschrift für Musik*, lo que denota el interés de los compositores en la información y opinión sobre música y destaca la importancia de su papel en la conformación del gusto social, en su caso particular, como medio al servicio de la revolución estética romántica; en 1844 aparece en Londres *The Musical Times and Singing-class Circular*, que sigue publicándose hasta el día de hoy como *The Musical Times* y resulta ser la más antigua de las revistas musicales que aún se editan en Europa. Pero si sorprende que en 1916, casi un siglo después del nacimiento del periodismo musical especializado, aún se pida una especie de prontuario unificador de las bases del juicio crítico musical, si en 1930 aún no queda claro cuál es la forma, los métodos y el papel que debe desempeñar la prensa musical, resulta aún más sorprendente que en 1995 la música, filósofa y escritora Patricia Herzog siga preguntándose sobre las mismas cuestiones en su artículo “Musical Criticism and Musical Meaning” (1995):

In "The Authority of Music Criticism" Edward Cone observes that the objective musical score, while ultimately the source of all musical perception, is by no means what determines that perception. "[I]t is the perceived composition that is the object of critical and interpretive thought. The interesting 'facts' about such a work are not those that are simply true, but those that are relevant to our perceptions. Thus historical data may be correct, analyses may be textually demonstrable; but our opinion as to the applicability of the data, of the significance of the analysis, depends on our perception of the composition." Importantly, for Cone, the perception that gives music criticism its authority must be deeply felt. For interpretation to carry conviction it must be based on intense appreciation-indeed, on love. Similarly, in *Contemplating Music* Joseph Kerman argues that autonomous structure is only one of many factors that determine musical meaning. Others, equally important, are economic, social, historical, intellectual, and psychological factors, as well as those that account for music's expressive power, for its capacity to speak to us in deeply moving terms. Reducing musical meaning to autonomous structure-leaving aside for the moment the question of whether there is such a thing as autonomous structure-is like studying an organism by removing it from its ecological niche. It is depriving the work of the very context that gives it artistic import. (HERZOG, 1995: 299)¹²³.

Como puede comprobarse, aún seguimos en la visión idealista de Gibling y no parece que la crítica musical se base en otra cosa que no sea "la percepción" de

¹²³ "En "La autoridad de la crítica musical", Edward Cone observa que la partitura musical objetiva, aunque en última instancia es la fuente de toda percepción musical, no es en absoluto lo que determina esa percepción. Es la composición percibida la que es el objeto del pensamiento crítico e interpretativo. Los 'hechos' interesantes para un trabajo tal no son aquellos que son simplemente verdaderos, sino aquellos que son relevantes para nuestras percepciones. Por lo tanto, los datos históricos pueden ser correctos, los análisis pueden ser demostrables textualmente; pero nuestra opinión en cuanto a la aplicabilidad de los datos, de la importancia del análisis, depende de nuestra percepción de la composición". Es importante para Cone que la percepción que concede su autoridad de la crítica deba sentirse profundamente. Para que una interpretación sea convincente debe basarse en una apreciación intensa, de hecho, en el amor. De manera similar, en *Contemplating Music* Joseph Kerman argumenta que la estructura autónoma es solo uno de los muchos factores que determinan el significado musical. Otros, igualmente importantes, son los factores económicos, sociales, históricos, intelectuales y psicológicos, así como aquellos que explican el poder expresivo de la música por su capacidad de hablarnos en términos profundamente conmovedores. Reducir el significado musical a estructura autónoma, dejando de lado por el momento la cuestión de si existe una estructura autónoma, es como estudiar un organismo retirándolo de su nicho ecológico. Está privando al trabajo del contexto mismo que le da importancia artística."

una pieza interpretada por la sensibilidad del crítico, un oyente formado, pero un oyente al fin y al cabo. En mayor o menor medida es esto lo que ocurre con la crítica periodística cultural en todos sus subgéneros: de hecho existe desde hace más de dos siglos, aunque nunca se sabe bien desde qué postulados se ejerce la “percepción” del objeto estético comentado, y, sin embargo, tales postulados siempre se proyectan a través del discurso crítico concretamente expresado en un texto periodístico dado.

En 2010, el crítico musical de *The New Yorker*, Alex Ross sigue en el mismo sitio, sin saber con claridad qué es lo que hace un crítico -ni siquiera uno de su renombre- cuando escribe sobre música, pero, a diferencia de los angustiados estudiosos británicos de la primera mitad del siglo XX, parece que ello no le preocupa lo más mínimo:

Writing about music isn't especially difficult. Whoever coined the epigram "Writing about music is like dancing about architecture" the statement has been attributed variously to Martin Mull, Steve Martin, and Elvis Costello was muddying the waters. Certainly, music criticism is a curious and dubious science, its jargon ranging from the wooden ("Beethoven's Fifth begins with three Gs and an E-flat") to the purple ("Beethoven's Fifth begins with fate knocking at the door"). But it is no more dubious than any other kind of criticism. Every art form fights the noose of verbal description. Writing about dance is like singing about architecture; writing about writing is like making buildings about ballet. (ROSS, 2010: 8)¹²⁴

¹²⁴ "Escribir sobre música no es especialmente difícil. Quienquiera que acuñara el epigrama "Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura" la declaración ha sido atribuida a Martin Mull, Steve Martin y Elvis Costello estaba enturbiando las aguas. Ciertamente, la crítica musical es una ciencia curiosa y dudosa, su jerga va desde la madera ("La Quinta de Beethoven comienza con tres G y un E-bemo") hasta la púrpura ("La Quinta de Beethoven comienza con el destino tocando a la puerta"). Pero no es más dudosa que cualquier otro tipo de crítica. Cada forma de arte lucha contra el nudo de la descripción verbal. Escribir sobre danza es como cantar sobre arquitectura; escribir sobre escribir es como hacer edificios sobre ballet".

Ross recupera en el libro que citamos, *Listen to This* (2010), algunos de sus artículos publicados en *The New Yorker* -revisados- con otros escritos expresamente redactados para la ocasión y si el simple repertorio, como ya ocurría en su anterior y celebrado libro *The Rest Is Noise: Listening To the Twentieth Century* (2007), representa una especie de suma de principios canónicos por acumulación de obras y artistas especialmente significativos debido a diversas razones, no hay ningún otro referente que no sea el gusto erudito de quien escribe sobre esos hitos musicales: nunca se nos dirá por qué en *Listen to This* (2010) hay sitio entre tanta música “cultura” para Sonic Youth o Kurt Cobain, pero no para The Beatles o Jimi Hendrix, por poner un solo caso de comparación.

3. El pop y los canales de mediación: breve síntesis histórica.

La industria de la música pop, por ser un negocio integrado en la producción cultural de masas, necesita de proyección mediática para llegar a su público consumidor. Los productos culturales de masas no pueden existir al margen de los canales de mediación masiva y desde los comienzos del *rock'n'roll*, la radio fue su aliada principal, incluso más que las revistas musicales, hasta tal punto que sin la radio la música pop nunca habría llegado a ser el vehículo por antonomasia de la cultura juvenil durante los años cincuenta, sesenta y setenta ni hoy ocuparía el lugar de privilegio que ostenta entre los discursos de masas. Años después de que los *disk-jockeys* radiofónicos extendieran el fenómeno del *rock'n'roll*, con la aparición de la prensa especializada en rock y pop o la

adaptación a los nuevos tiempos de las revistas musicales no orientadas exclusivamente a los géneros del pop, a mediados de la década de 1960, la incorporación al cine musical (tras el éxito del primero de los filmes protagonizados por Elvis Presley, *Love Me Tender*, en 1956), y a las programaciones de televisión, las músicas pop alcanzaron una repercusión social que nunca antes había logrado un fenómeno cultural de masas salvo el cine comercial *made in Hollywood*. Desde la popularización del ordenador personal y el acceso a internet, nuevos dispositivos cibercomunicativos revolucionarían una vez más el modo a través de la cual se accede hoy al consumo de productos musicales, incluso transformando, y de forma decisiva, su dimensión de negocio. Los canales de vídeo como *YouTube*, las plataformas venta *on-line* de formatos mp3 y mp4, como la tienda virtual para *iTunes* de *Apple*, las nuevas webs de difusión y consumo, como *Spotify* o *Sound Cloud* y las redes sociales constituyen en nuestros días las principales vías de consumo de música.

Vayamos al principio. Durante los años cincuenta del pasado siglo ocurrieron cambios culturales significativos en la sociedad norteamericana, a pesar de la campaña de propaganda del *New Deal*, voces contestatarias como los escritores de la *beat generation* empezaban a cuestionar el *american way of life* y un estilo de rebeldía juvenil comenzaba a dejarse ver en la pantallas de cine: Marlon Brando y James Dean fascinaban a los adolescentes con su imagen dura (y a la vez desesperadamente tierna en el caso de Dean) de rebeldes sin causa, mientras los cantantes melódicos como Frank Sinatra o Tony Bennet endulzaban las veladas familiares en la radio y enamoraban a las chicas soñadoras. El *jazz be bop* había roto con el público masivo y las grandes orquestas de baile tan populares en los años cuarenta languidecían. El *comic book* ya era una industria poderosa, que trataba en pie de igualdad e incluso superaba en impacto social a las historietas que se difundía en formato de tiras diarias series dominicales en los periódicos,

las películas de terror y ciencia ficción de la “serie b” enloquecían a los *teenagers* en los autocines... toda una industria se desarrollaba a gran velocidad comercializando productos exclusivamente para los jóvenes, ahora que tenían dinero en el bolsillo para gastar. La industria de la cultura juvenil empezaba a buscar ansiosamente su *target* entre aquellos adolescentes que vivían ajenos a la “caza de brujas” comunistas del senador McCarthy; la Segunda Guerra Mundial, para ellos, no había tenido lugar y el individualismo del ideario liberal capitalista de los adultos les dejaba, por un lado, tiempo y espacio para la vida hedonista y, por el otro, los sumía en una crisis de identidad que los hacía juntarse en clanes de carácter gregario, las denominadas tribus urbanas. Las cosas marchaban bien en los Estados Unidos, aunque, a pesar de la constante proyección propagandística de vida cómoda y consumismo feliz en la comunicación de masas, algunos desórdenes negaran la idílica imagen del país; por ejemplo, cuando la comunidad negra de Montgomery (Alabama) se rebela en 1955 contra la segregación de blancos y negros en los asientos de los autobuses, mostrando que aún seguía abierta una de las heridas más sangrantes del idílico modo de vida americano.

La música negra ya había saltado al público norteamericano desde el triunfo de los géneros bailables del jazz y había sido adaptada a los gustos blancos mayoritarios por músicos orquestales como Glenn Miller (aunque en los años cincuenta, con la revolución *be bop* de Charlie Parker, la vanguardia del jazz volvía a los clubs de los barrios negros y atraía a los intelectuales más inquietos, tanto en Estados Unidos, los llamados *hipsters*, como en Europa, al socaire de ciertos existencialismos de posguerra), pero ahora, a principios de los cincuenta, se bailaban en los guetos ritmos divertidos y muy sexuales, era el *rhythm and blues*, música del cuerpo, música emocional, pasional, descontrolada... Y el peligro parecía atraer a los jóvenes blancos, que buscaban sin cesar emociones en los

clubes de baile de los barrios afroamericanos. Algo se estaba moviendo, con el tiempo se llamará rock. La radio, el canal de comunicación de mayor impacto por entonces, no podía estar ajena a los cambios en el imaginario juvenil norteamericano y pronto abriría sus puertas al nuevo fenómeno de hibridación de músicas blancas y afroamericanas, lo llamarán *rock'n'roll*.

El crítico musical español Diego A. Manrique, en un artículo de 1986, “Los felices años cincuenta”, recordaba cómo, en medio de aquella sociedad opulenta que empezaba a dar síntomas de una profunda crisis de los valores conservadores, uno de los episodios de la historia de la radio norteamericana resultó ser decisivo para el éxito del *rock'n'roll* y la música pop, como el fenómeno de masas, que vendría a poner banda sonora a los cambios que se avecinaban en la década siguiente:

Fue un radiofonista el que intuyó que algo estaba pasando: Alan Freed, locutor de WJW, en Cleveland (Ohio). Músico de formación clásica y bebedor intenso, Freed oyó un día al propietario de una tienda de discos comentar la curiosa atracción de los jóvenes blancos por artistas *de color* casi desconocidos. Se le encendió una lucecita y salió el programa de radio *Moondog's rock and roll party* que conoció un éxito inmediato. Un año después, en 1953, Freed convocaba el *Moondog ball*, un concierto con cantantes populares negros. Se vio obligado a suspenderlo: cerca de 30.000 jóvenes, mayoritariamente blancos, acudieron a un local con capacidad para 10.000 personas.

Alan Freed había encontrado el filón, en 1954 saltaba a una emisora neoyorquina y se le presentaba como *el padre del rock and roll*. Un título exagerado, ciertamente, pero su voz grave introdujo a millones de adolescentes en las maravillas de los discos editados por pequeñas compañías independientes Atlantic, King, Sun, Chess, Modern, Imperial-que cultivaban los mercados minoritarios. Las compañías fuertes tenían la costumbre de aprovecharse de las grandes canciones lanzadas por las independientes manufacturando *covers* (versiones edulcoradas) con vocalistas inofensivos. Así Georgia Gibbs se hizo una brillante carrera a base de adaptaciones de éxitos de cantantes negras. Freed y otros pioneros enmendaron esta situación: en 1955, Gibbs publicó su interpretación de “Tweedle Dee”; a diferencia de lo ocurrido anteriormente, sus ventas no superaron las de la original, la de la gran LaVern Baker. Los chavales habían probado el plato auténtico y no se conformaban con imitaciones. Al

menos en el mundo del espectáculo, los negros dejaban de ser *los hombres invisibles* de que hablaba el escritor Ralph Ellison y ocupaban sus puestos legítimos. (MANRIQUE, 1986: 31).

La radio fue la gran impulsora de las músicas juveniles y el negocio del pop pronto intentó controlarlas, los *disc-jockeys* eran personalidades importantes entre los fans de los primeros tiempos del rock e incluso en los últimos años algunos de ellos tan conocidos y respetados como el *disc-jockey* de la BBC, John Peel (fallecido en 2004) llegaron a un nivel de popularidad entre los aficionados similar al de una estrella rock de culto. Peel incluso popularizó la publicación de grabaciones de conciertos en directo que se celebraban en sus emisiones radiofónicas. Prácticamente todos los artistas anglosajones importantes del rock *underground*, *arty* e independiente de las décadas de los 70, 80, 90 y los primeros años del siglo XXI pasaron por su programa de radio en la BBC. Eran las famosas “Peel Sessions”, que se editaban regularmente en disco (John Peel llegó a crear su propio sello, Strange Fruit, en 1986) y cumplieron un importante papel en la promoción de músicos, sobre todo del rock alternativo y de todas las tendencias pop que quedaban fuera del *mainstream*.

En Gran Bretaña el papel de la radio fue decisivo en la aclimatación de *rock'n'roll* norteamericano y en el despegue del pop inglés, pero curiosamente fue una radio del ámbito francófono, Radio Luxembourg, con sus emisiones para las islas británicas la que marcó durante décadas el gusto de los jóvenes británicos. La legislación luxemburguesa permitió operadores comerciales de radio y, más tarde, de televisión antes que el resto de los países europeos, ello facilitó una programación más abierta que, por ejemplo, la de la BBC, cuyo ideario de información seria y emisiones culturales y educativas de calidad excluyó el rock y el pop de su programación en los inicios del movimiento e incluso ya en los sesenta, cuando por fin admitió espacios dirigidos a las músicas de la juventud, no

aportó la necesaria apertura a lo novedoso que requería un mercado basado en el recambio constante de *hits*. Para muchos adolescentes británicos de los años 50 Radio Luxembourg y las radios “piratas” que operaban para las islas eran casi el único medio de escuchar *rock'n'roll*.

Los sellos discográficos del Reino Unido pronto tomaron nota del potencial de la emisora para la promoción de los artistas pop y de sus discos; así la EMI compró un espacio en Radio Luxembourg para la emisión de un programa de canciones y entrevistas con los músicos de pop y rock del sello, *Friday Spectacular*, que se grababa y emitía en directo desde Londres y con participación de un ruidoso público adolescente, aunque los músicos solo eran entrevistados, pues lo que sonaban eran sus discos, nunca el artista en directo. El programa se aprovechó, por ejemplo, para la promoción de la carrera de The Beatles, especialmente en 1963, durante la gira de presentación de su primer álbum *Please Please Me* (Parlophone-EMI), grabado en noviembre de 1962 y publicado en marzo de 1963. Coincidiendo con la salida al mercado de sus dos primeros singles (“Love Me Do”, en octubre de 1962 y “Please, Please Me”, en enero de 1963), The Beatles iniciaron una gira de conciertos en salas dedicadas al pop y apariciones en programas de televisión y de radio, primero en el Reino Unido y luego en otros países europeos, como Suecia. En esa estrategia de promoción, el que sus singles sonaran en Radio Luxembourg era clave, por el enorme número de oyentes británicos que tenían sus programas juveniles, y con esa intención asistieron como artistas invitados a *Friday Spectacular* dos veces en 1962 y tres en 1963.

En España, la radio pop comienza en 1958, con el programa *Discomanía* realizado por el locutor y periodista chileno Raúl Matas, que se emitía desde Radio Madrid, de la cadena SER, un programa juvenil y dinámico que rompió los moldes de la radio que se hacía en la España de la dictadura. Sin embargo, el primer programa de impacto propiamente dedicado a las corrientes del rock, del

pop, del folk y del jazz de raíz anglosajona fue *Vuelo 605*, de Ángel Álvarez, que estuvo en antena desde 1963 a 2004, pasando por diversas emisoras desde su debut en Radio Peninsular. Con un criterio musical muy exigente, fue uno de los *disc-jockeys* que introdujeron en España la música de, por ejemplo, The Beatles o Bob Dylan, creando una escuela que seguirían más tarde locutores de tanta influencia como José María Íñigo, Carlos Tena o Miguel de los Santos (vid. ORDÓÑEZ, 2013: 188 y ss.).

El negocio del pop se hacía grande con la radio, los artistas que sonaban en los espacios de los *disc-jockeys* estrella se convertían pronto en los favoritos del público, por esa razón las compañías discográficas intentaban colocar sus productos en las emisoras de mayor audiencia y en aquellos programas más influyentes entre los aficionados. Uno de los medios para conseguir que un artista sonara cuando tenía que sonar era el soborno a los *disc-jockeys* y a las cadenas de radio, el *pay-for-play*, la famosa *payola* o pago bajo cuerda que las compañías más fuertes del mercado institucionalizaron en Estados Unidos en la década de 1950. Simon Frith (1978 y 2001) minimiza la importancia de esta práctica ilegal, sosteniendo que si los intereses de las radios y de las discográficas eran comunes, no eran necesariamente los mismos: “ha sido la industria de la música la que se ha adaptado a la industria de la radio y no al contrario, algo cierto nos refiramos a los formatos pop del *Top 40* o a la programación rock de la FM” (FRITH, 2001: 71). El centro de la cuestión es que las radios buscan comunidades de oyentes, para lo que emplean entre otros recursos la música, pero, en cambio, no puede decirse que estén condicionadas, según Frith, por las “comunidades de compradores de discos”, que busca crear la industria discográfica. Sin embargo, Frédéric Martel aporta pruebas en el sentido contrario en su libro sobre *La cultura mainstream*:

Stan Cornyn, ex vicepresidente de Warner Music Group, al que también entrevisté en Los Ángeles y que es uno de los veteranos de la

industria discográfica estadounidense, reconoce que existen estas prácticas. “Es un sistema que estaba generalizado en todas las *majors* desde la década de 1950. Se hacía con dinero contante, pero también con viajes, tarjetas de crédito, chicas, cocaína... El dinero contante no es problema en la industria del disco, gracias a los conciertos. El único problema es que estas sumas, por definición, no se declaraban. No se pagaba ningún impuesto. Por eso la justicia empezó a meter las narices en el sistema de la *payola*” (MARTEL, 2010: 132).

Cornyn se refiere a la intervención del Fiscal General del Estado norteamericano, Eliot Spitzer, quien a mediados de la primera década del 2000 ordenó una investigación policial sobre las prácticas ilegales de *payola* que acabó en un sonado escándalo con multas millonarias para las multinacionales del disco que operaban en Estados Unidos. Pero la *payola* no es el único medio que tienen las discográficas para controlar la promoción radiofónica de sus artistas. Según Martel (2010) las dos fórmulas más exitosas de “diseño” de lo que “tiene que sonar” en una emisora de radio son la *playlist* y la *syndication*. De las dos la más antigua es la *playlist* o elaboración de la lista de canciones que ha de sonar en la programación musical de una radio.

El origen de la “lista de éxitos” está en las listas de singles más vendidos que publicaba y hoy sigue publicando- semanalmente la revista norteamericana *Billboard*, las más veterana y famosa publicación en el mundo de la música pop. En 1958, *Billboard* inició la lista *Hot 100*, que continúa siendo la referencia de la industria discográfica norteamericana en lo tocante a los éxitos de ventas de los géneros del pop y se organiza en orden decreciente, de manera que el single más vendido ocupa el puesto número uno y el menos vendido cierra la lista. La adaptación de estas listas de éxitos a los formatos de la radio se produce en las emisoras comerciales norteamericanas de los años cincuenta, desde donde se exporta a en Europa, con las listas de Radio Luxembourg y la BBC Radio1, la

emisora con la que el operador público británico quiso dar respuesta a las demandas de música pop de los jóvenes en los primeros sesenta¹²⁵.

El modelo de confección de listas radiofónicas de éxitos musicales más extendido en el mundo es el *Top 40* surgido en las radios norteamericanas en 1951, una lista de cuarenta canciones que van sonando a lo largo de las emisiones musicales de la programación y que tiene como característica definitoria la de incluir únicamente los nuevos lanzamientos discográficos, de manera que la lista se va renovando periódicamente (siguiendo el modelo impreso establecido por la revista *Billboard*, la periodicidad suele ser semanal). Naturalmente hay listas que recogen mayor o menor número de singles y/o, desde la década de 1970, de álbumes. Las listas de éxitos no solo hallaron cabida en las revistas y las radios, también la televisión adaptó la fórmula en el *Top of the Pops* que la BBC Television empezó a emitir en 1964 y cuyo formato se ha copiado en otros países, por ejemplo en la televisión pública alemana, donde alcanzó un enorme éxito popular.

La forma de confeccionar las listas de éxitos para la radio más extendida actualmente, con las lógicas variantes de cada programación, es la que puso en marcha BBC Radio 1 en 1973 y que consiste en un modo rotatorio de selección de las canciones que se emiten, según la información de las listas de singles y álbumes más vendidos:

[...] La lista contiene cuarenta singles, más una “segunda página” de nuevos lanzamientos, discos antiguos y álbumes; cada hora del día Radio 1 emite diez cortes de la página uno de la lista de éxitos y unos ocho de la página dos. La base de la lista de éxitos es la relación de ventas de discos. La regla usual es que cada disco que entra en los Cincuenta Más Vendidos [*Top Fifty*] entrará en la lista, y que cada disco que desaparezca de los Veinte Más Vendidos [*Top Twenty*] desaparecerá de la lista; así se establece una lista de treinta a treinta y cinco temas, y el equilibrio se establece con nuevos

¹²⁵ La programación de BBC Radio 1 está íntegramente dedicada a la música pop y su modelo sirvió para la creación de otros canales públicos europeos, como las actuales Radio 3 de RNE o Canal Sur Fiesta de la RTVA.

lanzamientos, pero incluso éstos son a menudo éxitos futuros seguros nuevos discos de grandes estrellas, propaganda de los grandes hits. (FRITH, 1978: 116).

En forma parecida se confecciona y difunden *Los cuarenta principales* de la Cadena SER española, la más influyente comercialmente de las listas de éxitos musicales de nuestro país.

Las listas radiofónicas de canciones de éxito resultan una forma no solo descriptiva del estado del negocio musical, sino una manera de control y manipulación del gusto musical masivo, pues la selección se basa, como ya advertía Frith (1978: 116), en un argumento circular, por el cual las cadenas de radio dicen ajustarse al gusto mayoritario de sus oyentes, pero lo cierto es que difícilmente un disco que no esté incluido en sus listas puede convertirse en un éxito comercial en las tiendas de discos o en las páginas de descargas legales de internet y, de la misma manera, un nuevo lanzamiento incluido en la página de novedades de las listas tiene muchas opciones de convertirse en éxito de ventas. A pesar de que normalmente el espectro estético de las canciones que suenan en las listas de éxito suele ser muy estrecho, respondiendo a eso que se llama *mainstream*, o gusto medio, y por lo general excluye el experimentalismo o propuestas musicales incómodas o irreverentes, el poder de las listas de éxito de la radio consigue aupar al rango de fenómeno de masas propuestas tan radicalmente anticomerciales como, en la década de 1990, las del grupo estadounidense Nirvana. Resultaba chocante escuchar el sonido duro y correoso de aquel single, “Smell like Teen Spirit” junto a las canciones de baladistas como Alejandro Sanz, pero un buen trabajo de promoción coordinado entre las listas radiofónicas, la difusión de vídeos y las campañas de imagen en la prensa musical para fans a veces logra convertir en éxito masivo las propuestas más arriesgadas del rock... siempre y cuando haya dinero fresco detrás. En este sentido fue un modelo de

éxito promocional, en el caso de Nirvana, la apuesta de inversión de la compañía Geffen Records, en la creación de una imagen de fuerte impacto aprovechando la potencia seductora de su cantante, Kurt Cobain, que el departamento de promoción de Geffen supo manipular para captar el interés masivo y hacer primero “tolerable” y luego “deseable” para el gran público su música.

Conviene leer a este respecto el resumen de la entrevista que Frédéric Martel hizo a un ejecutivo del negocio del pop en Estados Unidos Tom Callahan, para comprender no solo la importancia, todavía hoy, de la promoción en radio, sino para comprobar que detrás de una lista de éxitos hay mucho dinero usado en forma muchas veces inconfesable:

En Los Ángeles, conozco a Tom Callahan en la MusExpo 2008, la reunión profesional anual a nivel mundial de los directores artísticos de las discográficas. Callahan fue un mánager influyente en Sony y luego en EMI, donde se encargaba justamente de la “programación radiofónica”. Sentado en una mesa del club House of Blues en Sunsent Bulevard, acepta hablar porque, ahora que ya es director de una agencia de talentos autónoma, ha cambiado de sector y se ha convertido él mismo en un independiente víctima de un sistema en el que participó: “Las discográficas no querían ensuciarse las manos con la *payola*. Encargábamos por tanto el trabajo sucio a empresas intermediarias. Gastábamos muchos millones en *radio promotion*, lo cual consistía en pagar secretamente a estos intermediarios que después pagaban a las radios para que nuestros títulos formasen parte de la *playlist* y sonaran sin parar en centenares de radios. Al artista le decíamos sobriamente “I will get you air play”, te vamos a difundir por la radio, y eso significaba que íbamos a pagar para que su música se emitiera en forma rotatoria”. Tras una pausa, durante la cual lo veo preocupado por su propia audacia al contármelo todo así, Callahan prosigue: “Para comprender este sistema, hay que saber que ser difundido por la radio era entonces el único medio, junto con un clip en la MTV, para vender discos. Para que un artista despegue y se haga famoso, la radio sigue siendo el medio más eficaz. Todo esto también contribuía, indirectamente, a manipular los *hit parades* que, por un efecto bola de nieve, se ven muy mediatizados por la programación radiofónica. Las cuatro *majors* abusaron de ello y Clear Channel fue uno de los principales beneficiarios” (MARTEL, 2010: 131-132).

La referencia que hace Callahan a la cadena tejana de radio Clear Channel nos lleva a comentar qué es la *syndication* o distribución de los mismos contenidos de programación en diferentes emisoras o medios de comunicación y cómo ello influye en la manipulación del gusto musical masivo. Consiste en emitir repetidamente un mismo programa, con variantes en algunos casos, en diversas emisoras que los adquieren para rellenar huecos, completar o conformar parte o la totalidad de los contenidos que emiten; el bajo coste del sistema, permite que muchas emisoras de radio (y de televisión, donde se da este mismo fenómeno comercial) consideren más rentable comprar contenidos que producir los propios. El éxito de Clear Channel en Estados Unidos, donde surgió el modelo de la *syndication*, se basó en la emisión por satélite de contenidos “sindicados”, una innovación que permitió no solo emitir los mismos contenidos en emisoras de su propiedad, sino ampliar enormemente el espectro de emisoras “afiliadas” que también los difundían, burlando así las limitaciones que la legislación norteamericana (también la española, donde el fenómeno se está importando en el mundo de la radio y la televisión locales) establece en la propiedad de emisoras de radio y televisión para evitar la concentración de medios en unas pocas manos empresariales. El resultado de la difusión masiva por todo el país de las programaciones de Clear Channel, ideológicamente muy conservadora y comercialmente situada en el espectro de la música *mainstream*, provocó a principios del 2000 lo que Martel (2010: 130) ha denominado una “macdonalización” de la radio norteamericana.

No obstante no todo está perdido para lo que no suene a *mainstream*, hoy radios públicas, Radio1 de la BBC o Radio 3 de RTVE y multitud de pequeñas emisoras se dedican a promocionar músicas al margen del mercado de éxito masivo, buscando más la calidad que el potencial comercial y atendiendo a géneros minoritarios. En el Reino Unido de finales de la década de 1970 y 1980

esas pequeñas radios independientes fueron decisivas para la difusión del *punk*, la *new wave* y demás géneros y corrientes musicales del *after-punk*. En España fue igualmente decisiva en aquellas décadas la labor de las pequeñas emisoras, especialmente en ciudades como Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla..., pero también de la radio pública, con programas como *Diario Pop*, del *disc-jockey*, periodista y estudioso del rock Jesús Ordovás, o *Disco grande* (en emisión desde 1971), de Julio Ruiz, reciente Premio Ondas 2019, en Radio 3, que dieron empuje en el mercado del pop estatal a la nueva ola de los ochenta y al *indie* de los noventa, respectivamente, aunque la trayectoria de ambos críticos se desarrolla desde mucho antes y continúa hasta mucho después de los fenómenos musicales reseñados.

En Estados Unidos, el fenómeno de las radios al margen de las grandes cadenas ya fue clave, como vimos, en el origen del rock como movimiento juvenil, pero en los últimos tiempos merecen ser destacadas las denominadas *college radios*, dirigidas al público universitario, que desempeñaron un importante papel en el lanzamiento del denominado rock alternativo o *indie* en los noventa y en los primeros años del presente siglo.

La televisión ha sido también de gran importancia en el triunfo de la música pop como fenómeno de masas, primero entre los jóvenes y más tarde como una producción cultural capaz de absorber públicos de todas las edades y condiciones, incluidas las minorías y las diversas “tribus” alternativas. Ya hemos hecho referencia al programa británico *Top of the Pops*, uno de los más conocidos de la televisión mundial, pero en realidad la era de la televisión musical no alcanzó todo su poderío hasta que en 1981 la MTV, cadena musical de la compañía Warner, comienza sus emisiones con las palabras de su presidente: “Ladies and gentlemen, rock and roll” (*Apud.* MARTEL, 2010: 145). Hoy la MTV es una poderosa multinacional que opera en más de ciento treinta países en todo el mundo, con

diversos canales temáticos y producciones diversificadas (mezcla de productos manufacturados en Estados Unidos con producciones locales adecuadas para los gustos de cada país), que van desde los programas de videoclips emitidos sin solución de continuidad con los que se lanzó al mercado del entretenimiento (“un grifo de videoclips” decían sus detractores), hasta series de tele-realidad, como *The Osbournes* que documentaba la vida de Ozzy Osbourne, cantante de la banda de *heavy metal* Black Sabbath) y su familia en su recién adquirida mansión (un formato que tuvo su par en MTV España desde su lanzamiento en 2011 con el programa *Alaska y Mario*, que seguía la vida cotidiana de la pareja de músicos pop Alaska y su marido, el también músico, Mario Vaquerizo), comedias de situación para jóvenes y programas especializados en las subculturas urbanas, como la del *tunning* de automóviles o la que se desarrolla en torno al deporte del *skate*.

La MTV consiguió imponer a la industria, siempre reacia a las novedades, el género del videoclip; curiosamente el primer vídeo difundido por MTV en 1981, del grupo de *tecnopop* británico Buggles, fue “Video Killed the Radio Star” (“El vídeo mató a la estrella de la radio”)¹²⁶. La MTV no acabó con la radio musical, pero abrió un nuevo espacio para la comercialización de la música pop, que, a la postre, se convertiría en dominante durante la década de los 90 y a principios del 2000 hasta el desarrollo masivo de internet y la llegada de empresas web como YouTube, con su gigantesca oferta gratuita de vídeos a la carta. Conformada por la vía de crear comunidades participantes (millones de personas en todo el mundo cargan diariamente vídeos en esta plataforma).

Artistas pop del ámbito anglosajón constituyeron en un primer momento la “dieta” MTV, que copió el formato Top 40 de las radiofórmulas y la emisión de éxitos en bucle, adaptando igualmente el modelo del *disc-jockey* radiofónico con el *video-jockey* que aparecía en antena presentando los vídeos. Madonna fue el más

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs>

sonado lanzamiento musical que se hizo principalmente a través de videoclips difundidos por MTV, marcó la línea del tipo de música “de calidad” que perseguía la cadena, con un público objetivo situado entre los jóvenes blancos de entre 16 y 34 años que buscaba novedades. Los géneros emitidos eran la música pop y rock anglo y las nuevas músicas de baile blancas, especialmente aquellas ligadas al tecnopop, de manera que las llamadas “músicas étnicas” o la música negra norteamericana quedaban fuera de la programación de la cadena.

Hasta 1983 la MTV mantuvo su veto a la música negra, buscando una identidad estética definida y, en cierto modo, “especializada” en las músicas pop blancas con potencial de éxito más o menos moderado y cierta “calidad” artística e innovadora como rasgo distintivo, pero tuvo que ceder ante las presiones de uno de los gigantes del negocio no solo discográfico, sino del entretenimiento en general, la Viacom-CBS, que quería lanzar mundialmente a Michael Jackson empleando el nuevo género del videoclip. Las amenazas de CBS se materializaron en algo más: Viacom-CBS compró la cadena y en 1983 los primeros vídeos de música negra (“Billie Jean”¹²⁷ y “Beat it”¹²⁸, de Michael Jackson) se emitieron por la MTV. En diciembre de ese mismo año, la emisión dos veces por hora del largo clip de 14 minutos del tema de Jackson “Thriller”¹²⁹, una historia de terror concentrada, se convirtió en un fenómeno social de tal magnitud que inmediatamente fue replicado en todos los programas musicales de las televisiones del mundo. A partir de entonces, la MTV abandona su formato de pop blanco de calidad y se abre descaradamente al gusto *mainstream*, al AOR (*adult oriented rock*) y a los clásicos del rock, pero también a la búsqueda de nuevos géneros pop y a producciones de la música negra que, como el *rap* y el *rhythm &*

¹²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y

¹²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFD0Qe0>

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>

blues, acabarán por conformar en los años inmediatamente siguientes la identidad de la cadena. Hoy los géneros del *rap* y el *hip hop*, incluso los más marginales como el *gansta-rap*¹³⁰, con sus vídeos de imágenes explícitamente sexuales y su lenguaje apologético de la violencia criminal, las drogas y el machismo, son inseparables del formato videoclip y de su difusión en MTV que los convirtió en éxitos masivos mundiales. Pero no solo esos géneros en principio supuestamente “incómodos” para un mercado masivo y que sin la MTV difícilmente habrían dejado de ser músicas minoritarias o “de nicho”, conforman la identidad de la cadena, sino también la música negra *mainstream*, de producciones tan lujosas como blandas y tópicas son sus apuestas musicales y líricas, la de artistas como la actuales reinas del pop negro, Beyoncé y Rihanna, lo que se denomina en la

¹³⁰ *Gangsta* es la pronunciación callejera de *gangster*. Este subgénero del rap surgió a mediados de la década de 1980 en Estados Unidos para reflejar de manera crudamente realista la vida en los barrios negros más pobres y violentos, en principio con un afán de denuncia, pero sin moralismos ni simplificaciones panfletarias. Había antecedentes en el cine *blaxploitation* de los setenta, en películas como *Superfly* (1972), dirigida por Gordon Parks Jr., con una espléndida banda sonora de Curtis Mayfield, que cuenta las andanzas de un traficante de cocaína de Harlem. Este filme se convirtió en referente claro para las emergentes estrellas del *gansta*, hasta el punto de que en 2018 el rapero Future produjo un poco interesante *remake* que dirigió el afamado realizador canadiense de videoclips de hip-hop Director X (Julien Christian Lutz). Aunque este tipo de afirmaciones siempre son dudosas, suele considerarse como la primera canción de este género, que narra la vida de los pandilleros, los traficantes de drogas y los proxenetas de los barrios duros, la que editó en 1986 Ice-T (que después desarrollaría, además de su trayectoria musical, una de las más influyentes del hip-hop, una exitosa carrera como actor cinematográfico) bajo el título “6 in the Morning” (<https://www.youtube.com/watch?v=izuMg1GGnMc>). Poco a poco la dimensión implícita de crítica social desapareció de las producciones *gangsta*, que acabaron convirtiéndose en la simple exhibición del estilo de vida criminal y, curiosamente, saltando del *underground* al *mainstream*, tras el éxito del álbum de 1997 *No Way Out* (<https://www.youtube.com/watch?v=OPjKAEGkUrY&list=PLV6tyn0NsHD64VEhbj1cpGeP1CsxrSPXE>) del rapero neoyorquino Puff Daddy. Todo ello, a pesar de la mala fama que había dado al género la relación de algunos músicos, productores y sellos discográficos con organizaciones criminales: el ascenso al *mainstream* del *gansta-rap*, y la consiguiente suavización de las aristas temáticas y estilísticas del género, coincidió con el escándalo de los oscuros asesinatos de los raperos rivales 2Pac, en 1996, y The Notorious B.I.G., seis meses después, en 1997, supuestamente como venganza por haber estado implicado en la muerte del primero.

industria y los premios Grammy *rhythm & blues*, y que ya nada tiene que ver con aquel otro *rhythm & blues*, aquella música racial, rítmica, musicalmente agresiva de los años 40 que fue el origen del *rock'n'roll* y que en los 60 se cruzó con el *gospel* espiritual dando origen al *soul* de cantantes de gran intensidad dramática como Otis Redding¹³¹ y, a finales de esa década y principios de la siguiente, empapado de rebeldía rock y sensualidad desbordada, se abrió al *funk* sudoroso de James Brown¹³².

La MTV es ahora una poderosa corporación multinacional, la primera que supo ver en el potencial del videoclip mucho más que una fórmula de venta de canciones adecuada a la sociedad de la imagen de los ochenta. Si la MTV es hoy una sociedad comercial para ganar dinero con el negocio del entretenimiento, no ha dejado tampoco de estar al tanto de la evolución de la cultura juvenil, nunca ha pretendido salirse del espacio del público joven para el que nació, aunque ampliara sus emisiones musicales al público adulto, y sus retos comerciales nacen de tomar el pulso a los gustos de los jóvenes (solo a los más rentables económicamente, eso sí) en todos los terrenos en los que se mueve:

Me he cruzado con muchos jóvenes negros, asiáticos y latinos en las oficinas y los platós de MTV en Los Ángeles, en la sede del grupo en Nueva York (simbólicamente situada en la esquina de Broadway con la calle 44) y en los estudios de Black Entertainment Television, que pertenece al mismo grupo en Washington. Hablando con ellos y con decenas de jóvenes músicos negros y latinos que he conocido en la mayor parte de los guetos estadounidenses, he empezado a entender algo que es esencial para interpretar el *entertainment* y la cultura *mainstream* de hoy. Y cuanto más me paseaba por los locales de la MTV y más conversaba con Briant Graden [Presidente de la cadena] o con su adjunto Jeff Olde, a quien vería después varias veces en los cafés de West Hollywood, más empecé a pensar que las fronteras que separan el arte del *entertainment* son en gran parte el resultado de apreciaciones subjetivas. El lugar donde colocas esa frontera

¹³¹ https://www.youtube.com/watch?v=rI_zG2eWGE4

¹³² <https://www.youtube.com/watch?v=WMqM4lZGiK0>

muchas veces es un indicio del año en que naciste o del color de tu piel. (MARTEL, 2010: 147).

En efecto, MTV ha tenido la fortuna de poner al descubierto una nueva revolución conceptual, una nueva forma de proyección de lo artístico que emplea materiales de cultura de consumo. La MTV fue una apuesta por los nuevos creadores pop, ya hemos advertido que parte de la industria en un principio no vio con buenos ojos esos clips que desviaban la atención de la canción hacia un universo significativo que pocas veces tenía que ver con lo que ellos vendían, discos (aún eran principalmente discos en los años 80). Sin embargo, solo dos años después de abierto “el grifo de videoclips”, la compañía CBS inicia su pulso con la cadena para utilizarla como canal principal de promoción de sus artistas. ¿Qué había en aquello de tal importancia como para que la industria discográfica entrara al asalto?

Wlad Godzich ha puesto, a nuestro juicio, el dedo en la llaga:

Aunque el *videoclip* participaba en la comercialización de las grabaciones del rock, en el campo de la televisión representó una derogación inesperada de los procesos de constitución del sentido propios del medio televisivo. Cada espectador de los primeros *videoclips* vivió la misma experiencia: ¿qué sentido dar a varios elementos en todos los *clips*? Una crisis hermenéutica desconocida en el campo de la televisión surgió de repente. Cada espectador tenía una explicación o sospechaba que alguien mejor formado en una subcultura particular tendría la explicación correcta. La televisión que vivía de la transparencia súbita, se volvió opaca y permitió el nacimiento de algo inesperado: vivas discusiones dentro de familias y en círculos de amigos sobre el sentido de las imágenes de los *videoclips*. Aún peor, la riqueza del significante de los *clips* contrastaba poderosamente con la pobreza del resto de la televisión. La transparencia de ésta, lejos de ser vista como una virtud, como lo era hasta entonces, se reveló de pronto como una pobreza de significados al servicio de la manipulación ideológica. El *videoclip* parecía iniciar una revolución en la vida del medio: la televisión no era ya el lugar donde se “ofrecía sentido” sino el lugar donde había que “producir sentido”. Por su parte, el sentido no era ya una mercancía entregada a domicilio, sino una operación opcional que podíamos abordar en nuestros propios términos. (GODZICH, 1999: 122)

Si el soporte musical de un *videoclip* puede ser una composición de rock experimental o rebelde, de pop de calidad, de músicas de identidad racial, de gánsteres del rap, de ritmos *techno-dance* concebidos para la pista de baile, de melancólicas baladas interpretadas por tradicionalistas chicos del *country* y la música blanca campesina estadounidense, de salsa latina y merengues sabrosos o de música *kleenex* de consumo rápido y olvido garantizado a la segunda temporada, de reguetón... Si las canciones pueden estar cantadas en inglés, en español, en sueco o en japonés sin que nos importe demasiado, ahora que nos dejamos fascinar por las imágenes, olvidando la comprensión de la letra como algo superficial, anecdótico. Si los artistas pueden ser conocidos o desconocidos, huraños antisistema o estrellas enamoradas de sí mismas. Si las imágenes pueden ajustarse a la letra de una canción o separarse de ella con tanta distancia que no se reconoce el nexo de unión entre la imagen y la música o la letra. Si todo esto ocurre es porque el videoclip no asienta sus bases creativas sobre un lenguaje transitivo, sobre una narrativa de estirpe naturalista, sino sobre el impacto de imágenes de *shock* emocional, sensuales, eróticas, agresivas, humorísticas, esteticistas o cualquier otra faceta de las posibilidades de comunicación no intelectual que el *videoclip* toma de las formas televisivas de producir textos y de la publicidad audiovisual: el flujo de imágenes yuxtapuestas, la primacía del impacto de un núcleo significativo sobre la sintaxis.

Por esta razón, el videoclip ha sido un elemento fundamental para agrupar imágenes simbólicas, para crear “marcas de identidad”: el patín de *skate*, la pistola del *gangsta*, la espectacularidad de la acción, el movimiento continuo, los labios sensuales y las caderas arrebatadoras, las imágenes surreales, la danza y la seducción, la chulería juvenil, el sentido de la fascinación y de la diversión siempre presentes. Es decir, el videoclip, por encima o por debajo de las músicas a

las que da soporte comercial, es una forma de discurso que retorna a los orígenes del *rock'n'roll*: desde el desafío de la superficialidad, las músicas del cuerpo y la vida sentida como una fiesta, hasta la rebeldía que el rock canalizó no en un metarrelato ideológico, sino en un acto violento de acción directa simbólica, la marginalidad adolescente del *teddy boy rockabilly*, la huida onírica del *hippie*, el escupitajo *punk*, la alienación en éxtasis del *raver*, tanto monta, monta tanto, vuelven a salir a flote en las imágenes provocadoras de un videoclip, aunque la canción sea una sucesión de virtuosismos verbales de Shakira.

La industria no puede controlar estos sentidos ocultos en un clip de vídeo, prefiere absorberlos en la dinámica de la máquina de hacer dinero y así, la MTV y los canales que a lo largo y ancho del planeta han copiado sus fórmulas cumplen su objetivo promocional ofreciendo entretenimiento y dejan que los sentidos fluyan libres según la capacidad interpretativa del receptor, porque está claro que una serie yuxtapuesta de imágenes no es fácilmente controlable. Ciertamente que los clips de los artistas más vendedores en el espacio de las músicas menos comprometidas, por ejemplo los baladistas, tópicos hasta la saciedad, de la música latina o las diosas del hoy llamado *rythm & blues* negro, prefieren no arriesgar sus panoplia de imágenes de seducción y siguen en su mayoría los dictados de la industria discográfica que los encarga, con realizaciones rutinarias que en no pocas ocasiones son meras revisiones de micronarrativas de culebrón sentimental, pero aún así, puede haber más transgresión en una imagen superficial de un cuerpo o en la espectacularización de un gesto chulesco que en mucha literatura panfletaria. Tampoco se busque aquí la articulación de un discurso organizado de la subversión, pero como en las formas más rebeldes del rock, la actitud es la forma primera de demostración de la desobediencia en el mundo del pop.

Sin embargo, esto mismo, la imposibilidad de fijar un sentido en la superficie textual del videoclip y el hecho de que se pueda “manipular” su

mensaje abierto (en el sentido de “obra abierta” planteado por U. Eco, 1962) genera una ambigüedad constituyente en el discurso del videoclip, cuya función para Talens y Puig (1993: 5): “it’s not to *transmit* something or *convince* of something, but simply to *fascinate*”.¹³³ Esta estructuración a dominante del videoclip hacia el discurso de la fascinación y su apertura textual que lo emparenta con el lenguaje poético, no hay que olvidar -continúan,- que obedece a una intencionalidad de producción muy evidente, incitar a la compra del producto representado en el texto videográfico:

However, while poetic discourse tends to the dissolution of meaning and gives way to an open space for the production of possible meanings on the part of the spectator, videoclip dissolves meanings in order to motivate a concrete, extradiscursive pragmatic action: to buy a product. (TALENS y PUIG (1993: 5)¹³⁴

Y sirva también esta pequeña reflexión que hacemos ahora sobre otra de las formas de difusión de las producciones del pop: las revistas especializadas, quizá las menos atendidas por la crítica académica en su especificidad periodística.

La primera revista dedicada a los nuevos espectáculos de la cultura de masas fue el hoy semanario estadounidense, ya citado de pasada en páginas anteriores, *Billboard* (“cartelera” o “valla publicitaria” en español) que empezó a publicarse con periodicidad mensual en 1894, en Cincinnati, y aún continúa saliendo al mercado tanto en formato impreso como en formato digital, billboard.com. Existen, además, varias versiones electrónicas de la revista dedicadas a otras industrias musicales no anglosajonas como la brasileña, por

¹³³ “No es comunicar algo o convencer de algo, sino fascinar”.

¹³⁴ “De cualquier modo, mientras que el discurso poético tiende a la disolución del sentido y conduce a un espacio abierto para la producción de significados posibles por parte del espectador, el videoclip disuelve el sentido con la intención de motivar una concreta, extradiscursiva, acción pragmática: comprar un producto.”

ejemplo, y desde el año 2007 cuenta con un sitio en internet para su edición en español, centrada en la música latina¹³⁵.

La revista nació como un periódico mensual dirigido a la industria de la publicidad y se ocupaba, entonces, de dar información sobre cualquier espectáculo de entretenimiento publicitable, con el nacimiento del cine también incorporó sus novedades, hacia la década de 1930 las de la industria musical y posteriormente las de la televisión. La revista original, *The Billboard* (con el subtítulo de *A Monthly Magazine for Advertisers*) se escindió en dos en 1961, debido al espacio que la industria de la música pop había ido ganando en las páginas, una cabecera que seguía dirigiéndose a la industria de la publicidad de espectáculos de entretenimiento (*Amusement Business*) y la dedicada al pop *Billboard Music Week*, que en 1963 se quedó en la actual *Billboard*.

La relación del semanario con la industria musical es la base de su línea editorial, de manera que podría decirse que *Billboard* informa de aquellos productos que las *majors* venden y suele tener un tono más propagandístico que propiamente crítico; es la revista por antonomasia del negocio del pop y, por lo tanto, de las músicas *mainstream*, del gusto masivo, que busca incidir en el mercado de fans y forma parte del entramado mediático utilizado por las discográficas para publicitar sus productos. Además de dar noticia de los últimos lanzamientos, ofrece entrevistas y artículos biográficos sobre los artistas de éxito. Pero *Billboard* es famosa, como ya dijimos más arriba, por haber sido el primer medio de comunicación que publicó listas de los discos más vendidos, el denominado *hit parade*. La primera de ellas se publicó en 1936, aunque el formato que hoy domina en las listas de revistas y programas de radio o televisión quedó diseñado en 1940 con la publicación de los *Music Popularity Charts*. Desde 1958, en que empezó a publicarse, el referente de los éxitos pop en el mercado

¹³⁵ http://msnlatino.telemundo.com/entretenimiento/billboard_en_espanol

norteamericano es el *Hot 100* de canciones más vendidas, que ya hemos mencionado en páginas anteriores, complementado por otras listas parciales (listas de los diversos tipos de géneros musicales, de álbumes y de todo cuanto pueda ser cuantificado y ordenado numéricamente en el mundo de la industria del pop).

La longevidad de *Billboard* demuestra su utilidad para la industria musical *mainstream* (actualmente es propiedad de la multinacional mediática norteamericana Prometheus Global Media), tanto para la industria del disco, como para los promotores musicales y los profesionales de radio y televisión que se ocupan de tratar de estos temas. También ha demostrado, obviamente, la capacidad de entretener al público que consume la música pop de éxito masivo ofreciéndole un producto fácilmente digerible que reafirma, dirige o suscita sus gustos musicales, un público que demanda la constante información de novedades sobre los artistas más famosos y sus lanzamientos que le ofrece la revista (uno de los hábitos de consumo que desarrolló desde sus inicios la industria del pop, a imitación una vez más de la industria del cine, para potenciar las ventas de discos). No obstante, la atención a casi todos los géneros de la música pop y sus ediciones internacionales convierte al semanario en una buena fuente de datos para el conocimiento del mercado masivo de la música en toda su actual complejidad, salvando el escollo de que hay que leerla entre líneas, dado su carácter de medio en el que la información viene supeditada a los intereses de promoción de los artistas y los subgéneros musicales más exitosos y, por tanto, de las multinacionales del disco.

La otra gran revista norteamericana, de orígenes justamente contrarios a los de *Billboard* es, sin duda *Rolling Stone*, fundada en San Francisco en 1967, no en rememoración del conjunto británico, sino de la canción de la que aquellos también tomaron como nombre, “Rollin’ Stone”, un blues que grabó en 1950 el

gran Muddy Waters¹³⁶, versión muy particular de una vieja canción tradicional afroamericana de los años 20, “Catfish Blues”.

Rolling Stone empezó siendo una revista no solo de música pop, sino, como declaraban en su primer número, también de todo aquello que estaba relacionado con la música pop, nuevas formas surgidas de la cultura de masas, por ejemplo el cine, y con una destacada atención hacia los temas sociales y políticos. De tono progresista y comprometido, estuvo muy cerca de la contracultura *hippie*, a cuyo socaire nació y aunque nunca tuvo un lente excesivamente radical sí fue fruto de los nuevos aires de pensamiento crítico que florecían en San Francisco en aquel periodo. Algunas luminarias del nuevo periodismo de los sesenta colaboraron asiduamente en sus páginas, como el periodista “gonzo” Hunter S. Thompson, uno de los más activos renovadores del periodismo de denuncia social y *Rolling Stone* se convirtió hasta principios de la década de 1970 en una influyente revista de divulgación del activismo progresista y las formas musicales nacidas del rock. Pero la cosa cambió y aquella publicación fresca y renovadora fundada con prestamos familiares por Jan Wenner, un joven de los sesenta tan ilusionado como ambicioso, se transformó en un medio “políticamente correcto”, de crítica descafeinada y cada vez más entregado en lo musical al dictado de las multinacionales del disco.

La pérdida de credibilidad de la revista ha sido su peor enemigo, hasta tal punto que a principios del 2000 contrataron a dos periodistas con ganas de desempolvar el viejo espíritu de denuncia de la publicación, Michael Hastings y Matt Taibbo, que en sus páginas se convirtieron en estrellas del periodismo de investigación; pero en lo referente al pop ya no había vuelta atrás y la publicación ha revisado los clásicos del rock en sus célebres listas retrospectivas buscando un respeto de revista seria, mientras regala portadas de actualidad a los artistas de las *majors* (con coartada de calidad, si es posible) y las necesarias concesiones al

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bnsW4sySaxw>

fenómeno *indie* de la temporada. Hoy hasta hay una *Rolling TV* y un restaurante en Hollywood que lleva su nombre. Por supuesto existen ediciones internacionales, como lo fue la española, ya clausurada hace algunos años, aunque la nuestra ni siquiera se preocupara por rescatar esa parcela de crítica social que convirtió a *Rolling Stone* en un icono de la cultura inquieta de los sesenta y que en cierto modo ha reactivado con cautela en Estados Unidos, a la busca del público perdido. Hoy su influencia en el mundo del pop sigue siendo mucha, aunque ya no para aquellos mismos fines para los que se fundó.

No obstante la importancia de *Rolling Stone*, el más antiguo de los semanarios musicales dedicados a las músicas de la tradición pop es la publicación británica *Melody Maker*; fundada en 1926, en principio dirigida a los músicos y centrada principalmente en el jazz, hasta 1958 no cubrió también el *rock'n'roll*. Por sus orígenes en el jazz, música a la que siempre le ha dedicado una importante atención, a pesar de que poco a poco la revista se fue ocupando cada vez más de los géneros de la música pop, *Melody Maker* ha mantenido siempre un inteligente criterio crítico, ocupándose fundamentalmente de las propuestas musicales de mayor calidad que surgían en el mundo del pop. La influencia de la revista en el mundillo de los músicos británicos ha sido mucha y es famosa su página de anuncios y contactos, que ha servido para que se conocieran entre sí músicos principiantes que gracias a ella formaron bandas que luego resultaron ser conjuntos importantes de los estilos emergentes e incluso grandes estrellas del pop y el rock de calidad. Son muchas las anécdotas de artistas que trabaron contacto gracias a las páginas de anuncios de *Melody Maker*: músicos hoy reputados como el guitarrista Phil Manzanera, de Roxy Music¹³⁷, o Alan Wilder, de Depeche Mode¹³⁸, encontraron en *Melody Maker* la banda donde pudieron

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=XCzhAeukF1A>

¹³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wkKueyJaA0A>

desarrollar su arte e, incluso, como en los dos casos citados, encontrar la fama; Vince Clark, uno de los pioneros del tecno-pop británico, tras abandonar Depeche Mode formó primero Yazoo y luego Erasure, precisamente utilizando esta página de contactos para encontrar compañeros de aventura.

Al contrario que *Billboard* o *Rolling Stone* desde mediados de la década de 1970, *Melody Maker* debe su longevidad a su prestigio como publicación seria, que recoge en sus páginas el trabajo de algunos de los mejores críticos de rock del reino Unido y mantiene un criterio de exigencia artística muy elevado en la selección de las músicas que se tratan en sus páginas. Se cuenta que en un momento profesional muy delicado para el *disc-jockey* radiofónico John Peel, cuando la BBC consideraba “demasiado oscuro” su criterio de selección de los artistas que sonaban en su programa, fue precisamente el apoyo de *Melody Maker* a su trabajo lo que salvó su carrera... y ya sabemos lo que ocurrió después: John Peel fue el disc-jockey por antonomasia del rock *underground* durante treinta años.

Es ese prestigio el que ha convertido a la revista en una referencia internacional en todo lo que afecta al pop de calidad y es seguida por aficionados y profesionales de todo el mundo, gracias a haber mantenido a lo largo de más de cincuenta años una línea editorial independiente de las multinacionales del disco y comprometida con la investigación del desarrollo de las propuestas más creativas e interesantes de la música pop; salvo un pequeño bache a finales de los setenta, cuando la revista no supo reconocer a tiempo la importancia del fenómeno *punk* y siguió luego desorientada en los primeros años de la *new wave*. Pero aún así, tras sufrir un descenso significativo en sus ventas, remontó el vuelo hacia 1984 con la contratación de nuevos periodistas y el nombramiento de Allan Jones como editor.

Durante la década de 1990 la revista mantuvo un criticismo independiente de las modas, rebajando los parabienes que el resto de la música británica

dedicaba a los grupos de la oleada *brit pop* y abriendo un espacio de reflexión más profundo y analítico ante fenómenos a medio camino entre el *indie* y el *mainstream* como las bandas Oasis¹³⁹ u Ocean Colour Scene¹⁴⁰. Para la prensa musical española más inquieta y atenta a los fenómenos recientes del mercado independiente, *Melody Maker* sigue siendo una guía segura en lo que a pop anglosajón se refiere, aunque su momento más influyente fue en los primeros setenta, durante el dominio del rock progresivo en las tendencias del pop de calidad.

Su competidora en el Reino Unido fue siempre *New Musical Express*, fundada en 1952 para cubrir la emergencia del rock'n'roll. Desde el año 2000, ambas publicaciones pertenecen al mismo grupo editorial, IPC Media. *New Musical Express* ha sido siempre una revista respetada y admirada, centrada en un público juvenil y con artículos más dinámicos que los de *Melody Maker*. Desde 1976, cuando fue una de las pocas publicaciones de prestigio que se dieron cuenta del potencial renovador del *punk*, el objeto preferente de su atención ha sido siempre la música independiente, originada en principio fuera de las tendencias marcadas por las *majors* del mercado discográfico, aunque hoy ya no se sepa muy bien qué es ser “independiente” en el espacio cultural del pop. En cualquier caso, en la actualidad sigue siendo un semanario musical respetado en todo el mundo, aunque abusa de una estrategia que le dio pingües beneficios en los sesenta: entonces se dedicaron a hacer competir en sus páginas a The Beatles con The Rolling Stones, creando una muy rentable expectación en los lectores que seguían atentos la evolución del combate. Esta misma estrategia se reprodujo en todas las ocasiones en que a la revista le fue posible organizar el “combate musical” entre bandas británicas, uno de los más sonados desde entonces fue el protagonizado

¹³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=bx1Bh8ZvH84>

¹⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=brzzM31G4x8>

por Oasis y Blur¹⁴¹ en la década de 1990. El sensacionalismo musical de *New Musical Express* es su talón de Aquiles y lo más criticado del trabajo periodístico que se desarrolla en sus páginas, por su constante creación de burbujas mediáticas en torno a bandas a las que eleva a los altares para luego destruirlas en cuanto encuentra un nuevo “dios del pop” que entronizar. La constante persecución o creación ficticia del *hype*, o éxito de moda, cada poco tiempo resta credibilidad a su criterio, pero sigue siendo una publicación muy seguida en el Reino Unido y fuera de él.

Naturalmente existen multitud de revistas dedicadas al pop, algunas longevas y otras efímeras, unas generalistas y otras especializadas como las muy abundantes en el mercado del Heavy Metal (*Metal Hammer* es una de las más respetadas, aunque merece reseñarse la revista alemana *Rock Hard*, por ser una revista al margen de los grandes grupos mediáticos, pero que cuenta con ediciones en España, Francia, Italia, Grecia y Japón).

En España la tradición de revistas musicales especializadas en música pop (de las que ya hemos adelantado algunos nombres en capítulos anteriores) comienza a principios de la década de 1960 (vid. ESTEBAN y RUIZ, 2013: 174 y ss.), con la aparición de la revista *Discóbolo* en 1962, dedicada a la música “ligera”, mixtura de músicas de diversa procedencia, aunque con preferencia por el pop francés e italiano, que se identificaba más o menos con el gusto juvenil al que atendían también otras revistas de la época como *Ondas* o *Fans*. En 1963 aparece *Fonorama*, quizá la auténtica pionera de lo que hoy denominamos prensa de pop y rock, que en abril de 1964 dedicaba la portada de su número 6 a The Beatles. En una línea parecida, centrada fundamentalmente en artistas españoles, se movería desde 1966 la revista *Tele-Guía*, que cambió su cabezada en 1968 a *Mundo Joven*, y otras como *El Gran Musical*, revista donde en 1969 iniciaría sus colaboraciones

¹⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WDswiT87oo8>

Joaquín Luqui, uno de los más populares *disc-jockeys* de la radio musical española, gracias a sus programas para *Los Cuarenta Principales* de la cadena SER. Pero el honor de ser la primera publicación española dedicada al rock le cabe a *Disco Express*, donde también colaboró Joaquín Luqui como director musical desde su fundación en 1968 hasta su marcha a *El Gran Musical*. En 1979 dejó de publicarse *Disco Express*, editada desde Barcelona, tras su compra por el promotor musical Gay Mercader en 1971, pero su semilla ya había fructificado y otras revistas especializadas en rock seguirían su ejemplo: *Popular 1*, en 1973, *Vibraciones*, en 1975, *Rock Spezial*, en 1981, *Heavy-Rock*, en 1982, *Rockdelux*, en 1984, *Ruta 66*, en 1985... De estas revistas pioneras solo continúan editándose *Popular 1* y *Ruta 66*. Multitud de revistas fueron sucediéndose en todos los estilos del pop e incluso, como comentamos en otro apartado, llegó a publicarse una edición española de *Rolling Stone* desde 1999 a 2015. Hoy día, con la generalización del periodismo-web, se han multiplicado las publicaciones, además de que también mantengan un espacio web propio con contenidos reducidos aquellas revistas que aún continúan editándose en papel, en los que se da cuenta de los múltiples estilos de las músicas pop contemporáneas, Esteban y Ruiz (2013: 185) citan entre ellas: *Mundo Sonoro*, *World Music*, *Indyrock*, *Interfolk*, *Las calles del pop*, *Metal Rock*... A las que habría que añadir, entre otras muchas, *Hip-Hop Life*, dedicada al mundo del hip hop y el rap, o *Urban Magazine*, centrada en la música electrónica, en atención a la importancia de ambas corrientes musicales en la actualidad.

En resumen, podemos indicar que la mediación de las músicas pop es un fenómeno complejo, no solo por la participación en el proceso de distintos canales tecnológicos (prensa impresa y electrónica, radio, televisión, plataformas *on-line* de escucha y visionado), sino también de discursos y formatos de diversa naturaleza, que ponen en contacto discursos tan distintos, en principio, como el

periodismo, la publicidad, la industria del entretenimiento, la crítica valorativa y el ensayo sociológico.

4. Periodismo de pop y de rock

El problema de la necesidad de referentes estables para ejercer la crítica valorativa en el mundo de las músicas pop y rock sigue siendo el mismo que tanto atribulaba a los críticos de música clásica durante el siglo XX: no hay un estándar objetivo que sirva de referente para establecer de manera intrínseca su valor. Un claro ejemplo nos lo ofrece el exitoso libro de Carl Wilson, *Les't Talk About Love: Why Other People Have Such Bad Taste* (2014) acerca de uno de los discos de mayor éxito comercial de lo que podríamos llamar el pop *mainstream* “hortera” (por el momento solo emplearemos este calificativo como orientación descriptiva de gusto estético): *Les't Talk About Love* (1997, Epic Records), de la cantante canadiense Céline Dion. Wilson se pasa doscientas entretenidas, incluso divertidas, páginas intentando analizar por qué le gusta a la gente un disco como ese; el resultado es desalentador. La única conclusión a la que llega al final de su paseo por el disco y las circunstancias que lo convirtieron en un éxito es que no podemos saber por qué fue realmente un disco tan popular, tampoco si es un buen o un mal disco, si la música que contiene es inteligente u “hortera”, si es un producto sincero o el fruto de una planificación de marketing. La sustancia del también comercialmente exitoso libro de Wilson no se encuentra en la búsqueda del autor acerca del sentido del éxito de ese disco de Céline Dion o en sus inexistentes conclusiones, sino (y para ese viaje no hacían falta alforjas) en una

paráfrasis de un pasaje de *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (1979) de Pierre Bourdieu:

[...]Atención al subtítulo [*Criterio y bases sociales del gusto*], que es una peineta en toda regla a la teoría kantiana de la Ilustración que proponía un juicio estético desinteresado: para Bourdieu, el gusto es siempre interesado (y, más concretamente, interesado por uno mismo), y ese interés es social. Sus teorías postulan una estética social hasta el tuétano, un conjunto de eufemismos que conforman un sistema marcado por la desigualdad y la competencia: si te estremeces al ver un ejemplar de *L'est Talk About Love* o de *El código Da Vinci* en la estantería de un amigo, lo que intentas es no terminar mancillado por su desprestigio, protegerte de la amenaza de inferioridad social. (WILSON, 2014, 5ª ed. esp. 2017: 111-112).

Así pues, parece que la postura del reputado crítico musical de *The New Yorker*, Alex Ross, que citábamos más arriba, es cuanto puede defenderse en el campo de la opinión sobre música, que podríamos reformular en los siguientes términos: una escritura que, a propósito de una obra estética, levanta su propio edificio conceptual y retórico no con la intención de “explicar” la obra comentada, sino de “extender” sus sentidos, continuarla por otros medios discursivos, como ya planteaba en 1970, Roland Barthes (y de manera no solo teórica, sino aplicada) en su ensayo sobre la novela de Balzac *Sarrazine* (*S/Z*, ed. esp. Madrid, Siglo XXI, 2001). A partir de aquí manda el gusto del crítico, justificable retóricamente, pero no objetivable en sentido alguno. O en confesión del Carl Wilson: “Uno no es consciente de hasta qué punto sus gustos pueden ser unos controladores egoístas hasta que intenta traicionarlos y sirvan como muestra las contorsiones bufonescas que he necesitado para, simplemente, escuchar a Céline Dion.” (Wilson, 2014, 2017: 165).

A pesar de no saber cómo valorar intrínsecamente una obra pop, el caso su “valor” estético es asunto que no solo interesa a teóricos del pop, periodistas y aficionados, sino que levanta pasiones entre ellos. Baste como ejemplo el cambio

de título en la edición española del libro de Wilson, expresivamente sintomático. En el original inglés se decía: “Hablemos de amor” (jugando con el título del disco de Dion y el sentido de “amar” la música) y se subtitulaba “por qué otra gente tiene tan mal gusto” (que en espejo nos cuestiona a los lectores que consideramos de mal gusto disfrutar de ese disco); un título irónico, un subtítulo retóricamente juguetón. La traducción española de Blackie Books (1ª ed esp., Barcelona, 2016), por el contrario, y suponemos que considerando que el título original no encontraría los lectores adecuados, se cambió a un rotundo: *Música de mierda* y se subtituló *Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*, como si hubiera que dejar claro al lector español que allí iba a encontrar un ensayo provocativo, pero, a la vez, algo muy serio. El libro ha sido reeditado cinco veces en tres años, lo que denota que ha tenido su impacto en el mercado del ensayo pop en España, tanto que ha dado lugar a una continuación, aunque esta vez no del mismo autor, sino de varios autores españoles interesados en el fenómeno. En *Mierda de música: Un debate sobre clasicismo, amor, odio y buen gusto en la música pop* (Barcelona, Blackie Books, 2017), reflexionan sobre el gusto musical desde novelistas y críticos culturales como Marta Sanz, Rodrigo Fresán (que también ha ejercido la crítica de música pop) o Sergio del Molino (que se desempeña habitualmente también como periodista generalista) a críticos exclusivamente musicales como Javier Blánquez; desde sociólogos como César Rendueles hasta filósofos como José Luis Pardo o Paul B. Preciado.

Naturalmente que no todas las formas del periodismo de rock y pop, como tampoco de ninguno de los otros subgéneros del periodismo cultural, es intrínsecamente valorativo. Los géneros informativos se practican también en el periodismo sobre música, sea o no pop. No obstante, de qué se informa y por qué son condicionantes previos que suponen al menos la existencia de uno o varios cánones de referencia (asunto que trataremos en profundidad más adelante, en el

bloque dedicado a las formas del periodismo de rock) y/o determinados intereses económicos que, evidentemente, discriminan a priori el valor de los artistas o las producciones que deben o no ser objeto de interés informativo. De esta manera, el estudio de las condiciones en las cuales se produce, distribuye y circula la información sobre músicas pop o rock ha de ser un planteamiento teórico presente en cualquier investigación sobre el periodismo de rock y, sin embargo, está prácticamente ausente de los pocos estudios que se han dedicado al asunto, aunque sí ha sido tratado por teóricos de la cultura pop como Simon Frith en su ensayo de 1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (trad. esp. *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*, Barcelona, Paidós, 2014).

La falta de un número suficiente de estudios académicos de conjunto sobre el periodismo de rock aparentemente podría deberse a que la mayoría de los investigadores sobre temas periodísticos parecen considerar al fenómeno como un subgénero del periodismo cultural y quizá no el más relevante, así que nunca se le tiene en cuenta en la reflexión teórica y crítica sobre el papel del periodismo en la sociedad contemporánea. Los estudios específicamente dedicados al tema del periodismo de pop o de rock con los que contamos se reducen a tesis doctorales que estudian desde planteamientos generalmente historicistas y por ello muy útiles para contextualizar la labor de ciertas revistas musicales. En esta línea hay que destacar, entre otros trabajos: el estudio en profundidad sobre una de las más influyentes revistas norteamericanas, *Rolling Stone*, que encontramos en la tesis de 1974 de Chester White Flippo, realizada en la University of Texas; la tesis de David Paul Proctor, *A Critical History of Rock Journalism in Popular Mazines 1955-1976*, defendida en 1981 en la University of Utah; el interesantísimo aporte del investigador portugués Pedro Nunes en su *Popular Music and The Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism*, tesis defendida en la University of Sterling en 2004; y el estudio desde planteamientos feministas sobre el papel de la mujer

en el periodismo de rock que nos ofrece Elizabeth M. Weinstein en su tesis de 2010 para la Ohio University, *Out of the Shadows: Breacking the Gender Barrier in Rock Journalism, from 1950s to 2010*.

Si bien existen panoramas acerca de la escritura periodística de rock como la antología de piezas de destacados periodistas especializados que realizó en 1992 Clinton Heylin para *The Penguin Book of Rock & Roll Writing* (Londres, Viking-Penguin) o la más reciente de Jonathan Lethem y Kevin Dettmar *Shake It Up: Great American Writing on Rock and Pop, from Elvis to Jay Z* (2017, New York, Penguin-Library of America), son casi inexistentes los estudios generales sobre el género. Casi nada: el volumen colectivo dirigido por Steve Jones, *Pop Music and The Press* (2002, Philadelphia, Temple University Press), donde, por otra parte, no aparece ningún estudio de conjunto, a excepción de la introducción que firma el propio Steve Jones; o las referencias indirectas que encontramos en el ensayo de Abe Peck, *Uncovering the Sixties: The Life & Times of Underground Press* (1985, New York, Pantheon Books). Mención aparte merece el ensayo periodístico de Joe Hagan, *Sticky Fingers: The Life and Times of Jan Wener and Rolling Stone Magazine* (2017) (trad. esp. *Sticky Fingers: La vida y la época de Jan Wenwr y la revista Rolling Stone*, Madrid, Neo-Person, 2018), exhaustivamente documentado y de gran valor para la historia de la revista y del movimiento pop en los sesenta, pero carente de enfoque teórico definido, más allá de la idea de una biografía crítica (que en ocasiones parece un ajuste de cuentas) de su fundador y director, Jan Wenner.

En cuanto a estudios particulares, hay que destacar, por su rareza, que en los últimos años se haya puesto en valor la obra de uno de los periodistas de rock más significativos de la prensa musical estadounidense, Lester Bangs. El interés por la obra de Bangs surge a partir de la antología de sus escritos que realizó en 1987 Greil Marcus, uno de los más destacados investigadores norteamericanos de la cultura rock y crítico musical él mismo, en *Psychotic Reactions and Carburetor*

Dung (de la que hay traducción española del periodista de rock Ignacio Juliá: *Reacciones psicóticas y mierda de carburador*, Barcelona, Kultrum, 2018). A ello se han sumado la documentadísima biografía del autor, firmada por Jim DeRogatis, *Let It Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic* (New York, Broadway Books, 2000) y una nueva antología de escritos editada por John Morthland, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste: A Lester Bangs Reader* (New York, Anchor Books, 2003). Aparte de esto, nada más.

4.1. Géneros y formatos del periodismo sobre músicas pop.

Indicábamos más arriba que en la mediación de las músicas pop se cruzan diferentes dispositivos semióticos marcados por la naturaleza técnica del canal: (prensa impresa y electrónica, radio, televisión, videoclips y formatos de distribución para la escucha o el visionado *on-line*) y diversos tipos de discurso. Establezcamos ahora una separación simple de aquello a lo que podemos denominar propiamente periodístico de aquello que entraría en el campo del negocio del espectáculo de entretenimiento o de la publicidad.

En el caso de la radio. En este medio pueden identificarse dos tipos fundamentales de formato: la *radiofórmula* y el *programa especializado* y la presencia ocasional de informaciones de eventos musicales que se filtra, en escasísimas ocasiones, en los programas informativos generales.

La primera ha venido siendo principalmente una forma de dar publicidad a los lanzamientos de las discográficas y su estrecha relación con el negocio de la venta de discos se hace evidente desde los inicios de las radios de música pop, con

la costumbre de la *payola*; aunque también presenta una dimensión propia de la industria del entretenimiento, puesto que lo que ofrece básicamente a sus audiencias es precisamente entretenimiento. En el caso de las radiofórmulas basadas en las listas de éxitos, su dimensión publicitaria es dominante, mientras que la dimensión informativa es muy escasa, por su extrema simplicidad: noticia escueta que se reduce a informar de que ha sido editado tal disco de tal artista y a difundir las canciones que presenta como novedades. Un ejemplo español es *Los 40* (antes *Los Cuarenta Principales*), de la cadena SER. No obstante, existen radiofórmulas dedicadas a determinados géneros musicales y donde la relación con la publicidad del negocio de la industria discográfica es más difusa, caso de la mayor parte de la programación de la emisora *RockFM*, ofrecen entretenimiento para aficionados al género, no se ocupan por lo general de novedades o, si lo hacen, ello queda subordinado al gusto del *disc-jockey* que conduce cada programa, su relación con la dimensión periodística de la información es aún más escasa que en las radiofórmulas de listas de éxitos, puesto que el factor de actualidad queda en un segundo plano.

El *programa especializado*, por su parte, puede presentar una mayor diversidad discursiva. Pueden ser de distintos tipos: *programas de revisión histórica o de episodios de un género particular o programas de información de actualidad, pero circunscrita solo a un género o subgénero* de las músicas pop.

Los primeros presentan un carácter erudito y amplia documentación, a veces ligado a la actualidad musical, pero por lo general se encuentran más cerca del ensayo radiofónico que repasa cronológica o temáticamente la obra de un artista o de un género. Un ejemplo nos lo ofrece el programa *Discópolis*, de Radio 3, dirigido y presentado por José Miguel López, quien, cuando escribimos estas páginas, acaba de jubilarse tras cuarenta y cuatro años como redactor musical. El programa se presentaba como “un viaje cosmopolita y abierto al mundo musical” y

ofrecía repasos históricos y temáticos, conciertos en directo y selecciones musicales que lo situaban dentro de una línea didáctica o de “educación musical” para sus oyentes.

El segundo es más habitual y la misma programación de la emisora Radio 3 nos da múltiples y variados ejemplos: *El Sótano*, dedicado a los géneros más básicos del rock (el *rockabilly*, el *surf*, el *garaje*, el *beat* y el *rhythm'n'blues* de los 60, el *punk rock* de los 70, y a todas las variantes y *revivals* contemporáneos de estos estilos), dirigido y presentado por el periodista Diego Rodríguez de Juan, *Cuando los elefantes sueñan con la música*, espacio dedicado a la música brasileña y africana con acercamientos esporádicos al jazz siempre desde una idea general “latinidad y negritud” en lo musical, a cargo de Carlos Galilea o *Siglo 21*, conducido por más Fernando Flores y dedicado a las tendencias más pop de la música electrónica y con acercamientos esporádicos a la literatura, la ecología o la cultura del videojuego. Otro ejemplo de la misma emisora que habría que destacar por su relevancia histórica es *Diario Pop*, al que ya hemos hecho mención en páginas anteriores, fue un programa que presentó el periodista Jesús Ordovás desde 1979 a 2007, del que también fue codirector en sus inicios, junto a José M. Rey y Tomás Fernando Flores, y director en solitario en sus últimas etapas. Coincidente con la emergencia del *punk* y la *new wave* anglosajones, estuvo casi exclusivamente atento a estos géneros y a su influencia en España, por lo que acabó convirtiéndose en el principal medio de difusión de lo que se denominó “La Movida” de la década de 1980. Aunque el programa siguió atento a los nuevos subgéneros pop surgidos tras el ocaso de los movimientos musicales citados, su relación con el despegue comercial de “La Movida” fue la seña de identidad que marcó al programa y a su conductor, Jesús Ordovás, a pesar de su considerable trayectoria anterior como periodista musical y disc-jockey radiofónico y de su trabajo posterior a la década de los ochenta. Todos los programas de este tipo presentan un carácter

misceláneo: ofrecen puntualmente las novedades discográficas de los géneros de los que se ocupan, pero también se realizan programas monográficos sobre un artista, un sello discográfico o un subgénero concretos, se llevan a cabo entrevistas en directo y, en ocasiones, actuaciones en vivo desde los estudios de radio en los que se emite el espacio. La relación con la labor periodística en este tipo de programa es más intensa que en las radiofórmulas, especialmente en lo tocante al recurso utilizado con mucha frecuencia de la entrevista, que da un mayor prestancia a la labor de informar sobre las novedades, pero también por el hecho de convertirse en referentes para los aficionados de la información sobre géneros muy específicos y, por lo general, fuera del *mainstream*.

La dimensión de entretenimiento e intencionalidad crítica como formadora del gusto estético de los destinatarios es fundamental en las emisiones musicales de las radios y el interés periodístico fuera de este tipo de programación es casi nulo en la radio, apenas alguna entrevista al paso de una estrella pop especialmente significativa por los escenarios del país, el obituario de personajes altamente significativos en la imaginaria pop, como lo fue el eco que tuvo en algunos noticiarios el fallecimiento de David Bowie en 2016, alguna nota de sociedad sobre, por ejemplo, la boda sonada de un artista de relevancia popular, algún que otro escándalo y poco más.

En la televisión, en sus inicios, el panorama fue bastante parecido al de la radio, aunque con una mayor inclinación hacia el entretenimiento y el espectáculo y una menor cuota de información y opinión periodísticas. Ya hablamos en páginas anteriores del traslado a la televisión de los formatos de la radiofórmula, por ejemplo el *Top of the Pops* de la BBC o, con un carácter menos estrictamente de lista, aunque sí ligado a la idea de éxito comercial, programas como *Aplauso*, que se emitió en TVE desde 1979 a 1983. En cuanto a los programas especializados, también tuvieron su lugar en cierto periodo de la historia de la

televisión y es de justicia recordar una vez más los excelentes *Popgrama*, dedicado a la música y la contracultura entre 1977 y 1981, y dirigido por Francisco Soriano, con Diego A. Manrique, Carlos Tena y Ángel Casas, *Musical Express*, dirigido y presentado por Ángel Casas de 1980 a 1983, o *La Edad de Oro*, dirigido por Paloma Chamorro entre 1983 y 1985 de TVE. En todos estos programas la dimensión de espectáculo de entretenimiento era fundamental y el concierto en directo o la emisión de grabaciones de conciertos en vivo de distinta procedencia constituían la base sobre la que se sustentaba el programa, aunque el peso de las entrevistas y de la relación de las músicas pop con la literatura, las artes plásticas o el cómic era también apartados importantes en el caso de *La Edad de Oro*. Esta época de la televisión ya pasó y actualmente estos formatos han sido sustituidos por los “grifos de videoclips” que popularizó la MTV. El videoclip, a medio camino entre el clip promocional y la creación artística audiovisual queda totalmente fuera del ámbito periodístico, como es evidente, y ya se ha comentado con algo de detalle en páginas anteriores.

El caso de la prensa musical es el que conecta más directamente con la actividad periodística. Las revistas especializadas son una forma de periodismo cultural y musical, de manera que los géneros informativos y de opinión tradicionales tienen su lugar natural en sus páginas: noticias de actualidad, reseñas críticas también acerca de la actualidad discográfica, crónicas de conciertos, entrevistas, reportajes, columnismo de opinión... Todos tienen cabida en la prensa especializada. Sin embargo, los porcentajes están claramente del lado de los géneros interpretativos, la opinión es fundamental en el periodismo de pop y de rock y la noticia tradicional aparece en pocas ocasiones, por lo general como *noticia-comentario*. Si bien existen revistas dedicadas a defender los intereses de la industria discográfica, cuyo máximo exponente sería la norteamericana *Bilboard* donde se idearon las listas de éxitos, de mayor interés publicitario que

periodístico, como ya hemos comentado en epígrafes anteriores, la evolución y apertura en múltiples géneros y subgéneros de las músicas pop ha ido creando una también variadísima gama de revistas donde la crítica como “educación del gusto” de los destinatarios” es el componente fundamental, ejecutado tanto desde el profesionalismo periodístico, como desde el *fanzine* de aficionado y ello tanto desde la prensa impresa como desde el periodismo web.

Lo más interesante de la prensa sobre pop y rock es su relación con otras formas de periodismo y activismo social y político en la década de 1960. Ya citábamos en este aspecto el modelo de la norteamericana *Rolling Stone* en sus inicios. Desde aquí se inicia una relación muy estrecha entre el ideario la prensa *underground* y las nuevas revistas de rock nacidas al rebufo de la contracultura.

V. UNDERGROUND (2)

1. La prensa underground y el periodismo rock en los sesenta y setenta.

¿Qué fue la prensa *underground*? Quizá la síntesis más acertada fuese la que publicó uno de aquellos jóvenes que querían romper la baraja, el escritor australiano Richard Neville, que fundó en 1963 la revista satírica *Oz* en su país natal y que en 1967, fuertemente influido por el movimiento *hippie*, refundó en Londres, a donde se había trasladado un año antes, tras un viaje iniciático por Asia y Europa, del que surgió también su primer libro, una especie de manifiesto contracultural y catálogo de la mayoría de los periódicos *underground* del mundo que publicó en 1970 bajo el título de *Play Power: Exploring the International Underground*. El periodista de rock español Jaime Gonzalo elige un fragmento de este primer libro de Neville precisamente para abrir el capítulo que dedica a la prensa *underground* de la era psicodélica en el tercer volumen de su ensayo *Freak Power: Una crónica de la contracultura* (2014):

Si no lees prensa *underground* no vas a enterarte de lo que sucede en el mundo. Si lo haces, no la juzgues según la escala del *Times* de ayer. Las publicaciones *underground* no son vehículos publicitarios. Tampoco son apenas disimulados órganos de partidos diseminando “nuevos análisis” so pretexto de perpetrar una ideología rígida y moribunda. Por lo general, han sido motivadas por la diversión, atrayendo a un enjambre de creadores sin empleo comprometidos con la invención de un nuevo lenguaje para

comunicar nuevas ideas con un nuevo estilo. Son una llamada, a veces un susurro, la toma de armas generacional, en ningún caso memorándum glorificadores de los aburridos nidos del poder. Su empeño no es tanto el de disentir como el de interferir, y sus políticas editoriales persiguen la superación de la sociedad tal como la conocemos. Algunas de esas publicaciones son resplandecientes y afiligranados tabloides intoxicados de compasión hacia sus lectores, otras son hojas cargadas de odio burdamente fotocopiadas, pero de alguna manera todas son instantáneamente identificables como productos del nuevo periodismo. (NEVILLE, 1970. *Apud*. GONZALO, 2014: 193)

Naturalmente que Neville no se refiere al “nuevo periodismo” del que hablaba Tom Wolfe, sino a la idea que desde el *underground* se estaba haciendo otra forma, igualmente novedosa, de periodismo. Para Abe Peck, en *Uncovering the Sixties: The Life & Times of the Underground Press* (1985) el origen de la prensa *underground*, lo que él denomina *proto-uderground*, nacería de la sensibilidad antirracista, feminista, pacifista, de las corrientes de la nueva izquierda, del espíritu *beatnik* y de una búsqueda de la creatividad y un estilo personal y socialmente implicado, *participante*, de hacer periodismo fuera de los cánones convencionales, cuya primera proyección sería se materializaría en la fundación en 1955 del periódico neoyorquino *Village Voice*:

The *Voice* established the virtue and viability of inspired amateurism and proved that a community newspaper didn't have to be a collection of supermarkets ads. "The *Village Voice* was originally conceived as a living, breathing attempt to demolish the notion that one needs to be a professional to accomplish something in a field as purportedly technical as journalism" [palabras del co-fundador del periódico, Dan Wolf] [...]. Some *Voice* writers were mainstream critics seeking a more flexible, personal writing style, or a more defined audience. Others displayed the knowledge of keen participant observers. Nor all of it was great, but it

churned up dialogue for a community that, it turned out, reached far beyond the Village¹⁴². (PECK, 1985: 8)

Ese espíritu crítico y a contracorriente que defendía el *Village Voice* pronto se alinearía del lado de los movimientos contraculturales de los sesenta, una similar sensibilidad política y una defensa de la libertad creadora para llevar a cabo un periodismo de *participante*, unía a los colectivos sociales y culturales contestatarios con los nuevos escritores que buscaban un espacio libre para hacer oír su voz. En California el ejemplo del *Village Voice* cuajó en dos periódicos de similar estilo fundados en 1964, *Los Angeles Free Press* y el *Open City*. Un caso parecido fue el de la revista *Rampants*, fundada un par de años antes, en 1962, en San Francisco con un estilo más políticamente comprometido con la nueva izquierda, donde colaborarían jóvenes intelectuales como Noam Chomsky o Angela Davis o el activista chicano César Chávez. Vigilada y perseguida por la policía, la revista acabaría cerrando en 1975. También 1962 el poeta *beat* Lawrence Ferlinghetti publicaba desde la editorial de su librería de San Francisco, City Lights, la gaceta de agitación política *Journal for Protection of all Beings*. Allí mismo, en el área de la Bahía de San Francisco, aparecería una nueva mutación de la prensa contracultural ligada a la cultura psicodélica que inspiraba los experimentos de Timothy Leary con el LSD. La fundación de Leary y Richard Alpert, Foundation for the Internal Freedom, publicó la revista *Psychedelic Revolution*, inspirada en la más académica *Psychedelic Review* que mutaría hacia

¹⁴² “El *Voice* estableció la virtud y la viabilidad del amateurismo inspirado y demostró que un periódico comunitario no tenía por qué ser una colección de anuncios de supermercados. “The *Village Voice* se concibió originalmente como un intento vivo de demoler la noción de que uno necesita ser un profesional para lograr algo en un campo tan supuestamente técnico como el periodismo”. [...] Algunos escritores del *Voice* eran críticos de la corriente *mainstream* que buscaban un estilo de escritura más flexible y personal, o una audiencia más definida. Otros mostraron el conocimiento de los entusiastas observadores participantes. No todo fue genial, pero generó un diálogo para una comunidad que resultó y que llegó mucho más allá de Village.”

1967 para adaptarse a la nueva generación *hippie*, abandonando el academicismo antropológico en el estudio de las drogas alucinógenas con la que había comenzado su andadura. En 1965 Detroit aparecerían dos periódicos universitarios en la misma estela contracultural y de agitación política, *The Paper* y *Fith State*. En 1966 ya se organiza un sindicato de la prensa contracultural, el UPS, Underground Press Syndicate, agrupando a seis periódicos: los dos de Detroit citados, el también antes referido *Los Angeles Free Press*, el *East Village Other*, de Nueva York y el *Berkeley Barb*, de San Francisco.

Este periodismo contracultural, políticamente agitador y socialmente implicado, amateur en su más loable acepción se extenderá como la pólvora por Estados Unidos, Canadá, Europa y Australia, alcanzando su máxima expansión entre 1967 y 1968 (*vid.* GONZALO, 2014: 193-220).

Dentro del Underground Press Syndicate tendrán cabida las primeras revistas de rock no controladas por la industria del disco. Según Jaime Gonzalo (2014:221) las publicaciones pioneras de estas características fueron un *fanzine* ciclostilado que empezó a editar Greg Shaw en 1966 en San Francisco bajo el nombre de *Mojo Navigator*; y otra revista de factura amateur editada por Paul Williams en Boston a partir de ese mismo año de 1966 y que se convertiría en el modelo de la crítica especializada de rock, *Crawdaddy!* No obstante, la de mayor impacto y longevidad sería la revista *Rolling Stone*, a la que ya hemos aludido en páginas precedentes y que Jan Wenner funda en 1967 bajo la idea de hacer un periodismo musical fuera de las revistas de la industria y las publicaciones para fans, que se ocupara “de lo que nosotros consideramos que son los cambios en el *rock & roll* y los cambios relacionados con el *rock & roll*” y ello significaba no solo ocuparse de la música rock de manera “seria” y crítica, sino también “de las cosas y las actitudes que abarca la música” (*apud.* GONZALO, 2014: 221). *Rolling Stone* se convertiría en un icono contracultural, gracias a su tratamiento del rock como una

cultura nacida de la música, pero que implicaba mucho más que solo música. Wenner tuvo la inteligencia de incluir entre sus redactores y colaboradores a firmas aún desconocidas, pero que se consagrarían en las páginas de su revista, a la que al mismo tiempo darían un prestigio sin el que *Rolling Stone* no se hubiera convertido en el “arquetipo de la prensa contracultural” (GONZALO, 2014: 222): Greil Marcus, Lester Bangs, Jon Landau, Greg Shaw y, sobre todo, Hunter S. Thompson. Pero *Rolling Stone* evolucionaría pronto hacia la corrección política y después hacia el *mainstream* más o menos progresista, abandonando ese primer impulso *underground* que le dio su lugar privilegiado a finales de los sesenta, en la era de la psicodelia.

En 1969, otra revista integrada en la UPS, nacía en Detroit, *Creem* y mucho más comprometida con el rock primario, revoltoso y políticamente revolucionario que se hacía en la ciudad, en torno a la banda MC5 y el White Panther Party. “El lema de *Creem* era ‘A rock’n’roll magazine for the people’, interpretando así el sentir colectivo de una generación que entendía el rock como (contra)cultura y forma de vida” (GONZALO, 2014: 226). *Creem* se convertiría en la gran competidora de *Rolling Stone* y, con ella, en una de las revistas fundamentales para la creación de un modelo de crítica de rock que no había existido antes más que en los textos de Paul Willis para *Crawdaddy!*, en las columnas dedicadas al rock que publicaba Richard Goldstein desde 1966 en el *Village Voice* y en las de Robert Christgau para *Esquire*, desde 1967 y más tarde, desde 1969, también en el *Village Voice*.

Las formas del periodismo ligadas a la música rock y a la contracultura de los años sesenta del pasado siglo suponen un fenómeno complejo que en no pocas ocasiones va más allá de la mera crítica musical o de la crónica cultural y dan lugar a nuevos discursos donde el periodismo rompe los límites de los géneros tradicionales, abriéndose a las formas ensayadas no solo por el llamado Nuevo Periodismo norteamericano o las diversas variedades del periodismo

narrativo (vid. López Hidalgo y Fernández, 2018), sino también a la creación literaria y al ensayismo de confrontación desde ideas sociopolíticas radicales. Uno de los casos más radicales es el de la labor que llevó a cabo el crítico Lester Bangs, especialmente desde las páginas de *Creem*, revista que llegó a dirigir y en la que dejó marcada su impronta de escritor sin género y creatividad desatada. Tomaremos su escritura como el modelo de esta crítica de rock que nace del *underground*, pero que creará el modelo de la escritura sobre rock y que, en el caso de Bangs, aspiro a ir más allá.

2. Lester Bangs, *casus belli*: periodismo sobre pop y rock vs. periodismo rock.

Como decíamos al final del anterior apartado, Lester Bangs (Escondido, California, 13 de diciembre de 1948 – Nueva York, 30 de abril de 1982) fue uno de los más influyentes representantes, sino el que más, de la corriente *underground* del periodismo rock, al que Greil Marcus presenta en su introducción a la antología *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*¹⁴³ (1987), como una especie de genio incomprendido, pero tan seguro de su talento como para escribir esta autosemblanza:

¹⁴³ Hay edición española: *Reacciones psicóticas y mierda de carburador. Prosas reunidas de un crítico legendario: rock a la literatura y literatura al rock* (Barcelona, Libros del Kultrum, 2018). Su traductor es el también periodista de rock Ignacio Juliá, de larga trayectoria profesional, fundador y director de la revista *Ruta 66*, lo que aporta, a nuestro juicio, un interés añadido a la edición española. En adelante citaremos los textos de Bangs incluidos en esta antología de Greil Marcus en su versión original y ofreceremos en notas al pie las versiones españolas de Ignacio Juliá.

I was obviously “brilliant, a gifted artist, a sensitive male unafraid to let his vulnerabilities show, one of the few people who actually understood what was wrong with our culture and why it couldn’t possibly have any future (a subject I talked about/gave impromptu free lessons on incessantly, especially when I was drunk, which was often, if not every night), a handsome motherfucker, good in bed though of course I was so blessed with wisdom beyond my years and gender that I knew this didn’t even make any difference, I was fun, had a wild sense of humor, a truly unique and unpredictable individual, a performing rock ’n’ roll artist with a band of my own, perhaps a contender if not now then tomorrow for the title Best Writer in America (who was better? Bukowski? Burroughs? Hunter Thompson? Gimme a break. I was the best. I wrote almost nothing but record reviews, and not many of those....” (*apud.* MARCUS,1987a: 18-20)¹⁴⁴.

No es que Marcus secunde de manera acrílica la soberbia, no exenta de ironía, de Bangs, pero que recoja este jactancioso autorretrato en su selección de prosas del autor tiene un motivo: “Perhaps what this book demands from a reader is a willingness to accept that the best writer in America could write almost nothing but record reviews”¹⁴⁵ (Marcus, 1987a: 17), sentencia. Es decir, lo que está en juego en la colección de textos de Bangs que Marcus antologa bajo el título del artículo que Lester Bangs escribió a propósito del grupo norteamericano de los

¹⁴⁴ “Yo era obviamente brillante, un artista de talento, un varón sensible que no temía mostrar su vulnerabilidad, una de las contadas personas que de hecho comprendían qué fallaba en nuestra cultura y por qué esta no tenía ningún futuro (un asunto sobre el que hablaba y no paraba de dar lecciones espontáneas y gratuitas, especialmente cuando estaba borracho, algo que sucedía a menudo, si no todas las noches), un cabronazo atractivo, bueno en la cama, aunque, claro esta, al haber sido bendecido con tal sabiduría para mis años y mi sexo, sabía que eso no importaba lo más mínimo; era un tío divertido, tenía un sentido del humor salvaje, era un individuo verdaderamente único e impredecible, un intérprete de rocanrol con banda propia, tal vez un candidato, si no ahora quizá en el futuro, al título de mejor escritor de Estados Unidos (¿quién era el mejor? ¿Bukowski? ¿Burroughs? ¿Hunter Thompson? Dame un respiro. Yo era el mejor. No escribía más que críticas de discos, y no demasiadas...” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 15.

¹⁴⁵ “Quizá lo que este libro demande del lector sea la voluntad de aceptar que el mejor escritor de Estados Unidos escribía sobre todo crítica de discos.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 15.

sesenta Count Five¹⁴⁶ no es tanto la idea de juzgar quién pueda ser el mejor escritor norteamericano contemporáneo, cosa, por lo demás, imposible de decidir, sino el hecho de que a menudo no se considera como integrado en la categoría de “escritor” al periodista de rock y mucho menos se considera digna de ser considerada “literatura” (en sentido lato del término, en el que pueden entenderse como literarias ciertas formas de géneros de no ficción¹⁴⁷) la multiplicidad de formas escritas que se acercan al fenómeno del rock y se difunden a través de las páginas culturales de las revistas especializadas o de la prensa generalista.

A pesar de ese menosprecio al periodismo que supone considerarlo una forma menor de los discursos escritos, mucho más en el caso del que se lleva a cabo a propósito de la música rock, hay que hacer notar que, junto a textos perfectamente encuadrables dentro de los géneros ortodoxos del periodismo (noticias puramente informativas sobre acontecimientos del mundo del rock, reseñas críticas de novedades discográficas, reportajes, entrevistas.), muchos de los escritos sobre músicas de los géneros pop publicados en revistas especializadas desde finales de la década de 1960 (y no solo en Estados Unidos), resultan difícilmente catalogables como muestras de un simple subgénero temático del periodismo musical y, paradójicamente, en no pocas ocasiones parece entenderse mejor su sentido desde los enfoques del ensayo social o de la narración testimonial con voluntad de estilo, que desde los planteamientos del puro periodismo cultural. Estudiar estos discursos implica pues, no solo

¹⁴⁶ “Psychotic Reactions” es el título de una canción de Count Five, publicada en junio de 1966.

¹⁴⁷ Gérard Genette, en *Ficción y dicción* (1991, trad. esp. 1993) distingue dos posibilidades textuales de la “literariedad”, así un texto puede ser portador de la cualidad de “literatura” bien sea por tratarse de un texto ficcional o por su uso del lenguaje: “E literatura de ficción la que se impone por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (1991, 1993: 27).

replantearse los límites de la escritura periodística, sino también los de la “literatura” de no ficción.

Por otra parte, la relación de la escritura de Bangs con su objeto, el rock, va más allá del mero análisis crítico de la música editada en un disco o interpretada en un concierto. En su obra periodística se reflejan, además, toda una serie de ideogemas¹⁴⁸ de lo que podría entenderse, a falta de un término más preciso, “modo de vida rock”. Adelantamos aquí, que trabajamos, desde esta perspectiva, con la hipótesis de que la escritura de Lester Bangs, más que la de cualquier otro crítico de rock de su tiempo, buscaba intencionadamente ser tan “rock” como la música y la cultura de la que hablaba y que ello se refleja de diversas formas en su estilo, en sus opciones retóricas y en las conexiones intertextuales con las que conseguía expandir sus textos más allá de la simple crítica musical.

En este sentido, conviene citar de nuevo al propio Bangs, en unas declaraciones recogidas por Jim DeRogatis (que no da noticia ni del medio de comunicación ni de la fecha en que fueron publicadas) en su *Let It Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic* (2000), que nos resultarán de gran ayuda para entender la idea de rock que defendía:

Good rock'n'roll is something that makes you feel alive. [...] It's something that's human, and I think that most music today isn't. Anything that I would want to listen to is made by human beings instead of computers and machines. To me good rock'n'roll also encompasses other things, like Hank Williams and Charlie Mingus and a lot of things that aren't strictly defined rock'n'roll. Rock'n'roll is an attitude, it's not a musical form of a strict sort. It's a way of doing things, of approaching

¹⁴⁸ Julia Kristeva planteaba en su ya clásico *Semiótica* (1969): “El ideograma es esa función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales” (1969, trad. esp. 1981: 148). Es otras palabras, en toda escritura se refracta lo social (valores, costumbres, discursos, actitudes, normas, etc) en su misma materialidad lingüística.

things. Writing can be rock'n'roll, or a movie can be rock'n'roll. It's a way of living your life. (DEROGATIS, 2000: XV)¹⁴⁹.

Lo que Lester Bangs entiende por rock'n'roll, pues, es algo inasible, *indecidable*, en sentido derrideano, no es algo constreñido a un patrón musical determinado, a un género del pop, sino que forma parte de una particular “actitud” que el creador proyecta en su música y que refleja la manera en la que entiende la vida y se relaciona con el mundo, una actitud que también puede manifestarse a través de otros lenguajes musicales que ni la industria, ni los consumidores, ni la crítica consideran propiamente “rock” (como el folk de Hank Williams o el jazz, de Charlie Mingus, que Bangs cita expresamente), e incluso a través de géneros de expresión no musicales, como la literatura o el cine.

Su modo de vida rock incluía todos los tópicos de la música rock de su tiempo: el sexo, las drogas, el imaginario rebelde, la expresión de una contracultura al margen del discurso hegemónico, una vida antiburguesa, donde el descontrol, lo imprevisto, la diversión, la pasión, la preeminencia de lo impulsivo sobre lo racional como norma de conducta estaban tan presentes como en los músicos de los que hablaba. Tan identificado se encontraba con el objeto sobre el que construía su escritura que llegó a formar su propia banda de rock a principios de la década de 1980.

Entrar a dilucidar cuál pueda ser esa “diferencia” de lo que es “rock” frente a lo que no lo es, por medio del análisis de los textos de diversa naturaleza que

¹⁴⁹ “El buen rock'n'roll es algo que te hace sentir vivo. [...] Es algo humano, y pienso que la mayoría de la música de hoy no lo es. Todo lo que quisiera escuchar está hecho por seres humanos y no por ordenadores ni máquinas. Para mí, el buen rock'n'roll también incluye otras cosas, como Hank Williams y Charlie Mingus y un montón de cosas que no pueden definirse estrictamente como rock'n'roll. Rock'n'roll es una actitud, no es estrictamente una forma musical. Es una manera de hacer las cosas, de enfocar las cosas. Escribir puede ser rock'n'roll o una película puede ser rock'n'roll. Es una manera de vivir tu vida.”

publicó Lester Bangs en revistas musicales es lo que nos proponemos en este apartado de nuestro trabajo.

Esta parte tiene obligadamente un carácter de “presentación en sociedad” de la obra de Lester Bangs, dado lo poco frecuente que todavía sigue siendo en las investigaciones académicas enfrentarse al periodismo pop como objeto de estudio. Por otra parte, trabajar sobre la escritura de Lester Bangs supone, obligatoriamente, teorizar sobre un nuevo concepto, al que, adelantamos, llamaremos *escritura rock*, que estudiaremos sobre los textos que Lester Bangs publicó en diversas revistas, entre 1971 y 1981, y que antologó Greil Marcus en un volumen que consideramos mucho más que una mera colección de artículos. Estos análisis constituirán la base sobre la que desarrollaremos nuestra hipótesis acerca de qué pueda ser la *escritura rock* como género discursivo originado en el medio periodístico y la crítica de música rock a finales de la década de 1960, así como su relación con la ideología en el marco de las confrontaciones sociopolíticas de la segunda mitad del pasado siglo, en las que la cultura pop y la música rock jugaron un importante papel (vid. FRITH, 1978; FRITH, STRAW; STREET, 2001; MARCUS, 1989 Y 2013; MÉNDEZ RUBIO, 2016; NEGUS, 1999).

La obra de Lester Bangs permanece en su mayoría dispersa en decenas de revistas y periódicos, no obstante, su prestigio entre los lectores y los periodistas de rock ha dado lugar a que existan dos antologías en el mercado: la primera de ellas apareció en 1989, refrendada por uno de los más reconocidos estudiosos del rock, Greil Marcus, la ya citada *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (New York, Alfred A. Knopf, 1987), que tuvo un notable impacto comercial en Estados Unidos y ha sido traducida a diversas lenguas; prueba del interés que suscita en los aficionados es que la versión española ya va por su segunda edición en menos de tres años. Aprovechando el éxito de aquella, en 2003, John Motherland publicó otra antología complementaria a la de Marcus y ordenada con un criterio temático

bajo el título de *Mainlines, Blood, Feasts and Bad Taste: A Lester Bangs Reader* (New York, Anchor Books). Entre ambas, Jim DeRogatis dio a la luz en el año 2000 una biografía del autor: *Let It Blurt: The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic* (New York, Brookling Books). Nada más se ha escrito ni sobre la obra ni sobre la figura de Bangs, aparte de las consabidas reseñas periodísticas que dieron noticia de la aparición de los libros citados y las referencias al autor en estudios o tesis generales sobre las revistas de rock norteamericanas o la contracultura de los sesenta y primeros setenta, sin embargo, basta una lectura atenta de sus textos para entender que su idea de escritura es de una extraordinaria riqueza para comprender los desplazamientos del periodismo crítico y narrativo más allá de sus límites tradicionales y del papel que el periodismo sobre rock tuvo no solo en la expansión mundial de un fenómeno musical originado en Estados Unidos, sino también en la construcción de un imaginario cultural (o “contracultural”) de enorme influencia en los cambios sociales que experimentó Occidente en la segunda mitad del siglo XX.

Los textos en que hemos concentrado nuestro estudio son los que en su día reunió Greil Marcus en *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, siguiendo, vagamente, uno de los proyectos de edición que había planeado el propio autor y que nunca pudo materializar debido a su prematura muerte a los 44 años: una recopilación de textos escritos para diversas revistas que se publicarían juntos en un solo volumen y al que se refería como sus *Greatest Hits*, al modo de los discos recopilatorios de éxitos de un artista musical. No obstante, esta selección de artículos publicados en revistas musicales como *Rolling Stone*, *Creem* o la británica *New Musical Express*, y en periódicos nacidos de los movimientos contraculturales como *Village Voice*, tiene la peculiaridad de no ser una antología de textos simplemente ordenados por sus relaciones con movimientos musicales u otro tipo de catalogación temática, sino el fruto de una interpretación previa de toda la obra

de Bangs, llevada a cabo por su antiguo amigo, crítico de rock y hoy teórico e historiador de la cultura pop, Greil Marcus: “This book is my version of the work Lester Bangs left behind. It is not a summary, or a representative selection, but an attempt to make a picture of a man creating a view of the world, practicing it, facing its consequences, and trying to move on.”¹⁵⁰(Marcus, 1987a: 36).

Esto plantea la cuestión de la mirada teórica que articula los textos sobre los que trabajamos, puesto que no nos acercamos de manera directa a la obra periodística de Bangs, sino a un artefacto textual organizado en virtud de la estimación que de su trascendencia cultural tiene Greil Marcus. Así, trabajamos sobre un corpus construido en espejo: Bangs por Marcus, y lo que ello lleva aparejado, básicamente, la idea de que el rock’n’roll es mucho más que un género musical.

Marcus es hoy día uno de los más reputados críticos de rock de Norteamérica, pero también, como decíamos más arriba, uno de los historiadores y teóricos más respetados de entre los que escriben sobre el rock como cultura. Marcus ha sido uno de los pioneros en salirse de la pauta estrictamente musical, para analizar a partir de los géneros de la música pop los modos sociales y las expresiones simbólicas que ellos se dejan ver. Desde que en 1975 publicase *Mystery Train: Images of America in Rock’n’Roll Music*, su trabajo ha sido estudiar la cultura que proyecta la música rock, la visión del mundo que refleja y la tradición histórico-cultural en la que puede insertarse. En esa misma línea, su siguiente aporte teórico, aparte de sus libros periodísticos sobre Bob Dylan y sus artículos sobre música rock, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (1989), iba aún más allá, estableciendo toda una foucaultiana arqueología del rock, a

¹⁵⁰ “Este libro es mi versión de la obra que nos legó Lester Bangs. No es una recopilación ni una selección representativa, sino un intento de retratar a un hombre que está creando una visión del mundo, llevándola a la práctica, afrontando sus consecuencias y tratando de seguir adelante” (Marcus, 1987b, 2018: 23).

partir de lo que significó la eclosión del *punk* y los Sex Pistols en el panorama cultural. Allí escribía, por ejemplo:

Los Sex Pistols abrieron una brecha en el mundo del pop, en la pantalla de los presupuestos culturales admitidos que rigen lo que uno espera oír y cómo se espera que uno responda. Puesto que los presupuestos culturales son proposiciones hegemónicas acerca del modo en que se supone que funciona el mundo -estructuras ideológicas percibidas y experimentadas como hechos naturales-, la brecha en el mundo del pop se abrió al ámbito de la vida cotidiana, el medio en donde, al hacer el viaje al trabajo, la labor cotidiana en casa o en la fábrica o en la oficina o en las galerías comerciales, yendo al cine, comprando comestibles, comprando discos, mirando la televisión, haciendo el amor, conversando, no conversando, o haciendo listas de qué es lo próximo que hay que hacer, la gente vivía realmente. Juzgando lo que exigía al mundo, un disco de los Sex Pistols tenía que cambiar el modo en que una persona llevaba a cabo su viaje al trabajo, es decir, el disco tenía que relacionar ese acto con todos los demás y luego, cuestionar esa empresa como globalidad. De esta forma el disco cambiaría el mundo. (MARCUS, 1989, trad. esp. 1993: 11-12).

En su análisis de lo que significó el *punk*, Marcus estudia no solo la dimensión de reflejo que la música pop proyecta sobre la misma sociedad en la que surge como producto cultural, sino cómo, además, provoca cambios relevantes en el modo de vida y se inserta en una tradición estética, política y social determinada. Manteniendo estos presupuestos, hemos de considerar que la antología de escritos sobre rock de Lester Bangs que estamos estudiando es cualquier cosa menos inocente. Marcus cree reconocer en la obra de su amigo y en la idea que él mismo tenía de su trabajo periodístico, esa misma clave: la cultura rock como algo no solamente circunscrito a un género musical, sino como la cristalización en el espacio de lo simbólico, esto es en la cultura, de un modo de vivir, de una manera de pensar, de actuar y de contarlos particulares y trascendentes, más allá de las reglas del negocio musical o de la manufactura de

productos para el consumo juvenil. La obra periodística de Bangs y la de Marcus parten de un mismo concepto de “lo rock”, sin embargo, ni la producción periodística ni la teórica del segundo logran materializar en la misma textura lingüística y retórica de su escritura lo que sí logró el primero. De ahí que la muestra que nos ofrece Marcus sea cuidadosamente seleccionada a modo de ejemplificación de esa idea compartida de lo que podríamos llamar “un rock más allá de la música rock”.

Por otra parte, no entramos a discutir en los apartados que siguen si la escritura de Lester Bangs ha de ser considerada o no como “literaria” (como pretende Marcus que sea entendida la obra de su amigo), en el sentido en el que las actuales convenciones culturales discriminan lo que debe o no ser considerado como tal. Nuestro objetivo es determinar cuál es el espacio discursivo en el que se mueve la escritura de Bangs y de qué manera se relaciona con los diversos géneros escritos, periodísticos o no, que se hibridan en sus textos publicados en revistas especializadas de rock, pero no siempre catalogares como propiamente periodísticos, como se verá más adelante.

Dado que nuestro trabajo es de orden teórico y no la exposición de los resultados de un estudio cuantitativo, la selección de textos sobre la que trabajamos ha sido elegida precisamente porque es Greil Marcus quien antologa desde una mirada interpretativa nada ingenua. Por esta razón, el diálogo entre las teorías de Marcus y la escritura rock de Bangs nos parece un objeto especialmente significativo para el estudio de las mutaciones discursivas que llevaron a la crítica musical hacia un espacio híbrido en el entorno de la música rock, de la cultura pop y del movimiento underground desde mediados de la década de 1960 en adelante.

2. ¿De quién hablamos cuando hablamos de Lester Bangs?

Como ya se ha indicado más arriba Lester Bangs fue uno de los más influyentes críticos de rock de la prensa especializada norteamericana que emergió a mediados de la década de 1960. Junto a nombres ya citados en páginas anteriores como los de Robert Christgau, Dave Marsh, Greil Marcus, Paul Williams o Jim DeRogatis, contribuyó a la dignificación del rock'n'roll como fenómeno cultural, más allá de su carácter de género musical, y experimentó fórmulas de interpretación y expresión adecuadas a un fenómeno social para el que las pautas habituales de la crítica musical simplemente no servían.

Nacido en la ciudad californiana de Escondido, pasó su infancia y primera juventud en la pequeña ciudad de El Cajon, a poco más de 20 kms. de San Diego, donde se aficionó al rock'n'roll y publicó sus primeros poemas, cuentos y críticas de discos de rock en la revista del instituto donde estudiaba (*Smoke Signal, El Cajon Valley High School Newspaper*). Su primera contribución periodística importante, la que le llevará a plantearse la crítica musical como una profesión de la que vivir, saldrá en el número del 5 de abril de 1969 de la revista *Rolling Stone*. Se trataba de una reseña de *Kick Out the Jams*, el primer disco de larga duración de MC5, una banda de *hard rock* de Detroit que llegaría a convertirse en símbolo del movimiento *underground* más politizado.

Lester Bangs seguiría colaborando asiduamente con *Rolling Stone* hasta 1973, año en que abandonó la revista a causa de un desacuerdo con su fundador y director, Jan Wenner, que por entonces estaba interesado en dar un giro menos contracultural a su publicación para ligarla a los intereses del mercado *mainstream* de la gran industria discográfica (*vid.* HAGAN, 2017: 248 y ss.). Bangs era demasiado *underground* para una revista que había empezado siendo uno de los faros de la contracultura y ahora pretendía ser solo una revista musical entregada a las

nuevas estrellas del *rock'n'roll business*, con algo de crítica política progresista de tono blando. No obstante, Bangs, sin abandonar su radicalismo ideológico, pero necesitado de ingresos, volvería a publicar con *Rolling Stone* dos años más, de junio de 1978 hasta el mismo mes de 1980, según la exhaustiva bibliografía de Bangs preparada por Jim DeRogatis (2000: 278-308).

En 1970, gracias precisamente a su reseña sobre MC5, el mánager del grupo, poeta y también activista fundador del *White Panthers Party*, John Sinclair, de una manera harto extraña¹⁵¹, pondría en contacto a Lester Bangs con la revista *Creem*, que se publicaba en Detroit, ciudad en la que residían Sinclair y los músicos de su banda. Bangs empezó colaborando en la revista con reseñas, pero pronto se convertiría en redactor de plantilla y en editor del magazine un año después, en 1971.

A partir de entonces, Bangs se fue labrando una reputación como periodista musical que le llevaría a ser considerado en poco tiempo como uno de los críticos de rock más influyentes de Estados Unidos, en parte por el papel fundamental que *Creem* desempeñó como referente de los estilos más *underground* y arriesgados del rock desde 1969 hasta 1989. Después de esta última fecha la influencia de la revista en el mundo del rock fue decayendo. A *Creem* le afectaron profundamente los cambios que se produjeron en el sector de la edición de revistas musicales norteamericanas hacia 1990, sus propietarios se vieron obligados a licenciar el uso de su cabecera a otros grupos mediáticos, lo que, en cierto modo, acabó desnaturalizando el espíritu contracultural y estéticamente radical que la hizo famosa y propiciando alguna que otra disputa legal en su enmarañada andadura durante las primeras décadas del siglo XXI. Desde luego,

¹⁵¹ Publicó en *Creem*, sin permiso de Bangs, una crónica suya sobre un concierto de MC5 en Toronto, arguyendo que era casi el único crítico que había escrito sobre el grupo que representaba y al que, en gran parte, había dotado de una ideología políticamente revolucionaria que necesitaba propaganda y el artículo de Bangs era un buen modo de comenzar a difundir la música y el ideario del grupo.

de lo que no cabe duda es de que el prestigio crítico de *Creem* se fraguó fundamentalmente en los años en que la dirigió Lester Bangs. En consecuencia, su papel como editor de la revista, junto con su “olfato periodístico” para detectar los fenómenos más interesantes del panorama musical anglosajón y su estilo de escritura híbrido, a medio camino entre la crítica musical, la crónica periodística, el ensayo sociopolítico y las formas de la literatura de ficción, hicieron de él uno de los puntales del periodismo sobre rock’n’roll y el más claro impulsor de lo que llamaremos *escritura rock*.

La producción de Bangs para la prensa fue realmente caudalosa; en sus casi 15 años como escritor de rock publicó centenares de artículos, columnas, reseñas, crónicas y entrevistas, la mayoría para las revistas citadas más arriba *Creem*, *Rolling Stone*, *The Village Voice* o *New Musical Express*, aunque poco antes de su prematura muerte se abrió a colaborar con otras publicaciones especializadas e incluso con diarios generalistas como *The New York Times*. Escribió, además un par de biografías musicales en formato de libro, *Blondie* (1980) y *Rod Stewart* (1981), esta en colaboración con Paul Nelson, y dejó bastante material inédito, en su mayoría parte de proyectos que nunca llegó a realizar.

Además de su labor dentro del periodismo de rock, Bangs también probó fortuna como músico y en 1979 grabó el single “Let It Blurt”. Un par de años más tarde formó una banda, Lester Bangs and The Delinquents, con los que grabó un LP (*Jook Savages on the Brazos*, 1981) y, en 1986, otro disco de larga duración, esta vez con el grupo Birdland, titulado *Birdland with Lester Bangs*, que finalmente saldría al mercado en edición póstuma. Sus letras fueron otra de las contribuciones de Bangs a la escritura rock, como los cuentos y poemas que fue escribiendo a lo largo de su vida o su proyecto de escribir una novela para la que ya tenía título, *All My Friends Are Hermits*. Toda esta producción última forma parte

de los manuscritos inéditos que dejó el autor a su muerte y que, según advierte Greil Marcus (1987), siempre consideró como escritos de rock'n'roll.

De su trayectoria profesional lo que cabe destacar en primer lugar es que no entendió nunca la diferencia entre la música y la escritura sobre la música como algo que fuese más allá de dos estrategias comunicativas distintas, pero parientes cercanas, para vivir y contar la vida. Claro que Bangs se refería a una particular forma de vivir, eso que habría que llamar una “vida rock”. En cierto modo, esa manera de experimentar la vida como una fuente de estímulos que necesitan de la expresión estética para cobrar sentido fue su particular versión del Romanticismo “satánico” o “negro”¹⁵², por vía de la utilización estética de los géneros expresivos de la cultura de masas. Así es como lo retrata Jim DeRogatis en el prefacio a su biografía:

Lester was the great gonzo journalist, gutter poet, and romantic visionary of rock writing -is Hunter S. Thompson, Charles Bukovsky, and Jack Kerouac all roller into one. Out of the tune with the peace'n'love ethos of the sixties and the Me Generation navel-gazing of the seventies, he agitated for sounds that were harsher, louder, more electric, and more alive, charting if not defining the aesthetics of heavy metal and punk. Where others idealized the rock'n'roll lifestyle or presented a distant academic version of it, he lived it, reveling in its excesses, drawing energy from its din, and matching its passion in prose that erupted from the pages of Rolling Stone, Creem and The Village Voice. In the process he became a peer of the artist he celebrated, brash visionaries and dedicated individualists such as Captain Beefheart, Iggy Pop, Patti Smith, Richard Hell, and most of all Lou Reed, with whom he had a relationship that was

¹⁵² Nos referimos a los poetas rebeldes del círculo de Lord Byron y a los escritores del género gótico de Gran Bretaña, Francia y Alemania, que exploraron a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX la atracción por el mal y los rincones más oscuros de la mente humana, sus miedos, obsesiones y deseos prohibidos. El término de “the satanic school” lo acuñó en 1821 el poeta Robert Southey como invectiva contra Byron y Shelley lanzada en el prefacio del poema “A Vision of Judgement”, donde se refería a ellos como “men of disordered hearts and depraved imagination”, “hombres de corazones enfermos e imaginación depravada”.

equal parts Johnson/Bell, Vidal/Mailer, and Mozart/Salieri (and it was often difficult to tell who was who) (DEROGATIS, 2000, XIII)¹⁵³.

Explorar qué entendía Lester Bangs como escribir el rock'n'roll es, pues, salirse de la pauta del periodismo que se escribe a partir de un estilo concreto de la música popular urbana y entrar en el universo de lo que significa “vivir en rock” y contarlo.

3. De la crítica de discos a la literatura del “yo”.

Más arriba adelantábamos que *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* suponía un muestrario de lo que Bangs entendía por rock'n'roll y de las múltiples opciones estilísticas que este último había explorado para intentar que la textura de su prosa sonara tan ruidosamente provocativa como las canciones de las que hablaba. La antología de Greil Marcus recoge todas las variaciones formales que ensayó Bangs para hablar del rock desde su propio espacio de producción de sentido.

¹⁵³ “Lester fue el gran periodista *gonzo*, poeta canalla y visionario romántico de la escritura rock -Hunter S. Thompson, Charles Bukovsky y Jack Keroac, todos en uno. Fuera de sintonía con el espíritu de la paz y el amor de los sesenta y la mirada ‘ombliquista’ de la Generación del Yo de los setenta, fue un agitador que peleó por sonidos más ásperos, más fuertes, más eléctricos y más vivos, trazando, si no definiendo, la estética *heavy metal* y *punk*. Mientras que otros idealizaban el estilo de vida del rock'n'roll o lo mostraban desde una distanciada versión académica, él lo vivía, yéndose de juerga con sus excesos, sacando energía de su estruendo y emulando su frenesí en la prosa que brotó de las páginas de *Rolling Stone*, *Creem* y *The Village Voice*. En el proceso, se convirtió en compañero de los artistas que celebró, visionarios descarados e individualistas recalcitrantes como Captain Beefheart, Iggy Pop, Patti Smith, Richard Hell y, sobre todo, Lou Reed, con quien tuvo una relación que era a partes iguales como las de Johnson / Bell, Vidal / Mailer y Mozart / Salieri (y a menudo era difícil saber quién era quién)”.

Ciertamente, los primeros acercamientos del autor a la música que le apasionaba se produjeron desde los géneros puramente periodísticos de la reseña crítica y de la crónica de eventos musicales, así fue, por ejemplo, en su primer artículo publicado en *Rolling Stone*: “The MC5 *Kick Out the Jams*” (5 de abril de 1969, apud. Motherland, 2003: 33-34) donde se centra en los valores, digamos, “estrictamente musicales” (discutiremos este particular unas páginas más abajo) del disco de MC5 que estaba reseñando. A lo largo de los años que siguieron no dejó de publicar textos de crítica de discos al uso, algunos de ellos también los encontramos en la antología de Marcus que nos sirve de base empírica para nuestros análisis, como, por ejemplo, su ensayo sobre *Astral Weeks*¹⁵⁴, del músico norirlandés Van Morrison, escrito diez años después, en 1979. Sin embargo, la diferencia entre ambos textos, es que en el segundo, Bangs ya no escribe una crítica explicativa al uso, como sí hizo en la primera, sino que su reflexión es una extensión de los sentidos del disco más allá de sus valores musicales. En 1979 a Bangs ya no le sirve comentar un disco, sino componer a partir de él su propio discurso como escritor. Así, en el segundo párrafo, Bangs se muestra como el auténtico sujeto del texto, escondido tras la idea de hacer llegar al lector la “verdadera” trascendencia del álbum de Van Morrison, en teoría “objeto” de su pieza:

Astral Weeks would be the subject of this piece i.e., the rock record with the most significance in my life so far no matter how I'd been feeling when it came out. But in the condition I was in, it assumed at the time the quality of a beacon, a light on the far shores of the murk; what's more, it was proof that there was something left to express artistically besides nihilism and destruction. (My other big record of the day was *White Light/White Heat*.) It sounded like the man who made *Astral Weeks* was in terrible pain, pain most of Van Morrison's previous works had only

¹⁵⁴ “*Astral Weeks*”, en Bangs, 1987a, pp. 128-165. Publicado originalmente en la revista *Stranded* en 1979.

suggested; but like the later albums by the Velvet Underground, there was a redemptive element in the blackness, ultimate compassion for the suffering of others, and a swath of pure beauty “and mystical awe that cut right through the heart of the work. (Bangs, 1987a: 129-131)¹⁵⁵

Compárese este fragmento de la pieza a propósito del disco de Van Morrison con la valoración que hace Bangs de *Kick Out the Jams* en la primera reseña a la que nos hemos referido:

Musically the group is intentionally crude and aggressively raw. Which can make for powerful music except when it is used to conceal a paucity of ideas, as it is here. Most of the songs are barely distinguishable from each other in their primitive two-chord structures. You’ve heard all this before from such notables as the Seeds, Blue Cheer, Question Marks and the Mysterians and the Kingsmen. The difference here, the difference with which will sell several hundred thousand copies of this album, is in the hype, the thick overlay of teenage-revolution and total-energy-thing which conceals these scarpard vistas of clichés and ugly noise. (BANGS, 2003: 33-34)¹⁵⁶

¹⁵⁵ “*Astral Weeks* sería no obstante el objeto de este artículo -es decir, el disco de rock más significativo de mi vida hasta la fecha-, sin importar cómo me sentía cuando apareció. Pero, en el estado en que me encontraba, en esa época sombría adquirió la cualidad de un faro, una luz en las remotas orillas de las tinieblas, y además era la prueba de que todavía quedaba algo por expresar artísticamente que no fuese el nihilismo y la autodestrucción. (Mi otro disco favorito de aquellos días era *White Light/White Heat*.) Sonaba como si el hombre que había hecho *Astral Weeks* sintiese un dolor terrible, un dolor que la mayoría de los trabajos anteriores de Van Morrison solo habían apuntado, pero, como en los últimos álbumes de los Velvet Underground, había en la oscuridad un elemento de redención, de compasión definitiva por el sufrimiento ajeno, una corriente de pura belleza y reverencia mística que penetraba hasta el mismo corazón de la obra.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 54-55)

¹⁵⁶ “Musicalmente el grupo es intencionadamente crudo y agresivamente rudo. Lo que puede ser una música poderosa excepto cuando se usa para ocultar la escasez de ideas, como ocurre aquí. La mayoría de las canciones apenas se distinguen entre sí en sus estructuras primitivas de dos acordes. Ya has escuchado todo esto antes de gente tan notable como The Seeds, Blue Cheer, Question Marks & The Mysterians y The Kingsmen. La diferencia aquí, la diferencia con la que se venderán varios cientos de miles de copias de este álbum, está en la exageración, en la grosera superposición de revolución-adolescente y esa cosa-energía-total que recubre ese panorama de chatarra, de clichés y de ruido asqueroso.

Mientras que esta reseña crítica tiene como objetivo evaluar los valores musicales del disco reseñado, la que escribe a propósito de la obra de Van Morrison se aleja del discurso explicativo de la crítica, virando hacia la traducción metafórica de los sentimientos que le produce la música contenida en el disco que supuestamente está comentando. El giro en Bangs es radical respecto a los cánones de la crítica cultural, pues en el segundo texto aludido lo que importa no es la obra de arte pop, sino cómo ese disco ha logrado conmover las emociones del crítico. De esta manera el propio crítico se convierte en la unidad de medida de la calidad de la obra criticada: si un disco le emociona, el disco merece respeto, en caso contrario, la música sobre la que se está ejerciendo el juicio es algo indigno de ser tenido en cuenta. Esta cuestión plantea algunas cuestiones interesantes que pasamos a comentar.

En primer lugar habría que preguntarse por el estatuto de la crítica de rock en cuanto crítica musical. Sobre este asunto cualquier lector de revistas de rock tiene una respuesta inmediata: la crítica de un disco de rock o de pop la puede entender cualquiera, porque en ella no se emplea terminología musicológica específica, es decir, el crítico sabe tan poco de gramática y composición musical como el común de los lectores a los que se dirige. En cierto modo, el crítico de rock es un “fan”, alguien que escribe sobre algo, la música pop, que es su pasión, algo que primero “siente” y acerca de lo que luego intenta explicar por qué le satisface o le enoja. Criticar un disco, pues, es trasladar al lector de la manera más expresiva posible qué hay en esas canciones que emocionan al crítico, lo que no significa que a lo largo de la historia de la crítica rock no hayan cristalizado conceptos explicativos de uso común en diferentes críticos e incluso que algunos de ellos acabaran convirtiéndose en términos que dieran nombre a todo un subgénero de la música pop, como, por ejemplo, la etiqueta *heavy-metal*, término

que se empleaba en el argot de la contracultura norteamericana y cuya primera aparición escrita se debe al novelista William Burroughs¹⁵⁷. En este sentido, la acuñación de términos críticos en el periodismo de rock es una cuestión dialógica, el crítico cuando escribe está contando al lector una experiencia personal producida por la escucha de un disco y no tiene más remedio que trasladarle algo de ese diálogo callado que ha establecido con las canciones sobre las que escribe, dejando que se cuelen ideas y hasta palabras que el disco le sugiere o que directamente toma de lo expresado en las letras o en la música que está oyendo. Gran parte del trabajo del crítico de rock consiste en encontrar esos términos simbólicos capaces de servir de vehículos expresivos de un sentido profundo que valga como interpretación de las sensaciones que ha experimentado, pero capaz también de indicar a cualquier comprador lo que puede sentir él al escuchar el disco comentado, buscando la conexión entre música y lector a través de su intermediación interpretativa, una especie de “traducción” de un código a otro. El proceso continuado en la literatura crítica ayudará con el tiempo a configurar un diccionario hermenéutico a través del cual el crítico consigue conectar “el sentido” de la música acerca de la cual escribe con la escucha del aficionado. El funcionamiento de estas convenciones es tal que, un lector avezado de revistas especializadas podrá casi “oír” el disco en el texto escrito por un periodista que lo comenta, lo que orientará su consumo de productos musicales hacia aquello que, a juicio del crítico, merece ser adquirido y disfrutado. En cualquier caso, la crítica de músicas pop es una forma de la crítica subjetiva impresionista, esto es, aquella que no aplica un sistema de análisis nacido de una disciplina teórica, de cuño científico, filosófico o humanístico, sino que pone en el centro de la práctica

¹⁵⁷ En su novela de 1961 *The Soft Machine*, Burroughs nombra a uno de sus personajes como “Uranian Willy, the Heavy Metal Kid” y desarrolla la idea en *Nova Express*, de 1964, ligando el concepto a las drogas duras; posteriormente, diversos grupos musicales, como Steppenwolf incluirán el término en las letras de sus canciones o directamente titularán así alguna canción o todo un lp como hicieron Iron Butterfly en su debut, *Heavy*, de 1968.

crítica al sujeto intérprete como “arbitro del gusto”. Así lo reconocía, ya en 1973, Robert Christgau, uno de los fundadores del periodismo y la crítica de rock, cuando plantea en un breve ensayo su idea de crítica rock o, por lo menos, la manera en la que él enfocaba ese tipo de discurso crítico. Teniendo en cuenta que su forma de hacer influyó en generaciones de críticos norteamericanos y europeos posteriores, conviene analizar con cierto detenimiento las ideas de Christgau.

El artículo en cuestión se titula “A Counter in Search of a Culture”, el primero de los incluidos en una antología de sus textos periodísticos sobre rock *Any Old Way You Choose It: Rock and Other Pop Music, 1967-1973* (New York, Penguin, 1973) y pivota sobre la idea de “amateurismo” que marca la generalidad de la prensa *underground*, pero en cierto modo, en lo que tiene de ruptura de las convenciones periodísticas tradicionales, el “Nuevo Periodismo” (WOLFE, 1973) que florecía en la revista *Esquire*, donde comenzó su labor crítica Christgau. Así explica el crítico la diferencia que implica escribir sobre rock respecto de escribir sobre cualquier otro tema de interés periodístico :

I always resisted the term "criticism" to describe secular music -I preferred "amateur sociology," or "journalism," or just "writing"- because the idea of criticism had been deracinated for me in college. As practiced by academics, [...] it separated the critic [...] from the pleasure that has always been the secret of art. [...] But as the term "rock critic" became commonplace, I acceded. What the hell -I was a rock critic. I seemed to be writing about music all the time anyway, or at least that's what I thought I was doing. Since my strictly musical analysis tended to be brief and nontechnical and my discussion of lyrics not much fuller, there were those who disagreed. But my understanding was that criticism should invoke total aesthetic response. [...] My criticism bordered on journalism and sociology because I wrote about everything people responded to when they heard music -lyric and melody and rhythm and timbre first, of course, but also the context in which they heard it and whatever they knew about the artist's life and however they understood the artist's business associates to shape his/her career and whoever they expected his/her fans might be. My criticism was opinionated because that was the way everyday culture consumers responded to music -they didn't simply evaluate, they liked it or disliked it. Any critic who wrote about music as if

he/she were no longer a fan -or who was no longer a fan- was shirking all the fun¹⁵⁸. (CHRISTGAU, 1973: 7-8)

Resulta interesante, que Christgau utilice el adjetivo “secular”, para denominar la música de los diferentes géneros que serán objeto de su examen crítico. Los diversos significados del término que van desde designar, en términos estrictamente musicales, todo aquello que no puede ser considerado música sacra, es decir, cualquier tipo de música profana, hasta su interpretación más ligada a la etimología latina, esto es, la música “propia del siglo” o contemporánea, nos indica ya una toma de posición del crítico. Si tenemos en cuenta que *Secular Music* era el título genérico que Christgau había dado a las columnas que publicó en *Esquire*, en las que se ocupaba de cualquier género interesante, a su juicio, de la música popular norteamericana, lo que parece querer decirnos Christgau es que la que a él le mueve a escribir (la música popular en todas sus variantes) es la música del siglo XX. El compromiso de Christgau estribaría, podemos colegir, en la operación retórica de describir estas músicas en un modo expresivo similar al que ellas emplean para comunicarse con sus destinatarios, un modo no reglado,

¹⁵⁸ “Siempre me resistí al término “crítica” para describir la música secular -preferí “sociología amateur”, “periodismo” o simplemente “escritura” - porque de la idea de la crítica me había desarraigado la universidad. Tal como lo practican los académicos, [...] [la crítica separa] al crítico [...] del placer que siempre ha sido el secreto del arte. [...] Pero cuando el término “crítico de rock” se volvió común, accedí. ¿Qué diablos? Yo era crítico de rock. De todos modos, parecía estar escribiendo sobre música todo el tiempo, o al menos eso era lo que pensaba que estaba haciendo. Dado que mi análisis estrictamente musical tendía a ser breve y no técnico y mi discusión de las letras no era mucho más completa, hubo quienes no estuvieron de acuerdo. Pero entendí que la crítica debería invocar una respuesta estética total. [...] Mi crítica rozaba el periodismo y la sociología porque escribía sobre todo aquello a lo que respondía la gente cuando escuchaba música, primero la letra, la melodía, el ritmo y el timbre, por supuesto, pero también el contexto en el que la escuchaban y lo que sabían sobre la vida del artista y cómo entendían la manera en que los socios comerciales del artista dan forma a su carrera y a quienes esperaban que fueran sus fans. Mi crítica era tendenciosa porque esa era la forma en que los consumidores de cultura cotidiana respondían a la música: no simplemente evaluaban, les gustaba o no les gustaba. Cualquier crítico que escribiera sobre música como si ya no fuera fan -o que ya no fuera fan- estaba eludiendo toda la diversión”.

“popular” como sinónimo de “familiar”, no otra cosa parece ser eso que él llama “crítica tendenciosa”, apasionada por su objeto y “divertida”: el escritor escribe de aquello que le hace gozar e intenta disfrutar de su escritura tanto como disfrutó oyendo aquello sobre lo que habla, una fruición comparable a la que el músico siente al comunicarse con su público en su código sonoro y verbal.

Todas estas consideraciones del autodenominado “decano de los críticos de rock norteamericanos” pueden aplicarse a uno de sus discípulos más aventajados, tanto que incluso llegó a ir más lejos de lo que nunca fue Christgau. En efecto, Lester Bangs *se divertía* escribiendo sobre rock, pero, además, como indicábamos páginas atrás, quería *escribir rock*.

Volvamos a las dos reseñas comentadas más arriba. Empecemos por la que fue su primera publicación en la revista *Rolling Stone*, en 1969, la dura crítica del primer disco de la banda de Detroit MC5. La reseña desde el punto de vista formal es breve (no llega a las 500 palabras), como suele ocurrir con las críticas de novedades discográficas, y, tal como adelantábamos más arriba, se centra en la evaluación del valor musical del disco, manejando algunas referencias para orientar al lector acerca del estilo y la calidad sonora de las canciones que contenía el larga duración *Kick Out the Jams*¹⁵⁹. El recurso más empleado es la comparación con otras bandas conocidas del público (téngase en cuenta que el disco de MC5 que comenta es el debut de la banda) para conseguir que el lector se haga una idea de cómo suena *Kick Out the Jams* y, para ello, enumera una lista de otros grupos musicales (The Seeds, The Troggs, The Kingsmen, The Who, Question Mark and The Mysterians) a cuyo sonido se asemeja la propuesta firmada por MC5. Este es el símil más eficaz, habida cuenta de que la música rock evoluciona dentro de opciones estéticas que van definiéndose disco a disco y acaban constituyendo subgéneros fácilmente reconocibles para un oído educado

¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=OXxsyhpTeJQ>

en las radiofórmulas, en la escucha directa de discos y hasta en la lectura habitual de revistas especializadas. En este caso la línea estética en la que se inserta *Kick Out the Jams* era la de la música ruda, “garajera” y agresiva, de la que ya había múltiples precedentes que ya conocía el lector de una revista como *Rolling Stone*, porque habían obtenido cierto éxito de ventas y sonaban con frecuencia en las emisoras de radio rock. Pero en el caso del disco que comentaba Bangs había un componente político añadido, de tinte revolucionario, un anarquismo sin articulación ideológica sistemática muy presente en la contracultura norteamericana de la época, que no solo se proyectaba en las letras de las canciones, sino también en el mitin que John Sinclair, mánager de la banda, había introducido en el disco, como manifiesto ideológico, antes de que empezaran a sonar los temas musicales de MC5. Lester Bangs soluciona el problema sin tener que entrar a sintetizar la proclama política de Sinclair: planteando una nueva comparación, esta vez con una película de culto y bastante famosa para los jóvenes norteamericanos de la época, *Wild in the Streets*. Se trataba de una disparatada comedia, dirigida en 1968 por Barry Sheer, en la que un joven cantante de un grupo de rock y empresario de éxito, Max Frost, acaba convertido en presidente de Estados Unidos y emprende una revolución en las costumbres del país, haciendo que el rock’n’roll sea el centro de la vida de las gentes y transformando el Congreso en un espacio de paz y amor en el que los congresistas, entre otras transgresiones inocentes, toman LSD para abrir sus mentes al cambio. Con estas referencias, Bangs soluciona el problema de hablar de la música que encierra un disco sin tener que desmenuzar técnicamente, como haría un musicólogo, el producto objeto de su crítica. Finalmente, siguiendo el estilo marcado por Robert Christgau, arremete contra el disco desde un punto de vista muy implicado, consciente de que su gusto musical es un referente en sí mismo (o aspira, como crítico recién llegado que es, a que así sea, a fuer de no dudar en exponer con

contundencia su valoración crítica, como si de un aserto irrefutable se tratara): compara las canciones de MC5 con las de otro grupo anterior de similar sonido, The Troggs, y sentencia: “[...] a British group who came on with a similar, sex-and-raw-sound image a couple of years ago (remember “Wild Thing”?) and promptly disappeared into oblivion, where I imagine they are laughing at the MC5”¹⁶⁰.

A lo largo de los años que siguieron, Bangs practicará esta forma, diríamos “canónica” (a tenor de que el modelo se repite desde Christgau en todos los reseñistas que se ocupan de valorar un disco en las páginas de una revista especializada o en la sección cultural de un periódico generalista) de la crítica de música rock, hasta conseguir una reputación de “hombre de gusto” entre los lectores. Sin embargo, a Bangs no le bastaba con ser un “árbitro del gusto” al modo del dandy decimonónico, el giro de su escritura va más allá de la reseña, más allá incluso del periodismo, que mantiene siempre una relación de “escritura segunda” respecto de los hechos que traslada a través de los *mass-media*. La escritura de Bangs gira en múltiples ocasiones hacia una forma de creación a medio camino entre la estética verbal de la literatura y la reflexión ensayística, moviéndose en ese *entre* que combina la ficción, el testimonio y la *poiesis*. Uno de los textos en los que esto es perceptible es el segundo de los artículos apuntados páginas atrás, titulado, como el lp de Van Morrison sobre el que escribe, “*Astral Weeks*”, pasemos a comentarlo con más detalle.

¹⁶⁰ “[...]un grupo británico que apareció con una imagen similar de sexo y sonido crudo hace un par de años (¿recuerdas "Wild Thing"?) y desapareció rápidamente en el olvido, donde imagino que se estarán riendo de los MC5.”

Se trata de una revisión de uno de los discos¹⁶¹ considerados fundamentales, una obra maestra dentro de su género, del músico norirlandés Van Morrison, que Bangs escribió para una antología preparada por su amigo y colega Greil Marcus *Stranded: Rock'n'Roll for a Dessert Island* (New York, Alfred Knopf, 1979). No se trata, pues, de la reseña crítica de urgencia de una novedad discográfica, sino de un escrito más ambicioso, pues el disco de Morrison, publicado en 1972, ya se había convertido a esas alturas en un clásico del rock y lo que Marcus pedía a Bangs, como a los demás críticos consultados para el volumen colectivo que preparaba, era que escribiese acerca de un disco de especial significado para él, el único que se llevaría a una isla desierta. Cabría suponer que serían las virtudes musicales del disco lo que habría que esclarecer ante los lectores y eso es lo que intenta Bangs, pero a lo largo de todo el ensayo parece no cesar de preguntarse: ¿cómo hacerlo?

En primer lugar, Bangs ofrece una explicación absolutamente personal de cuál es la razón de que haya pensado en *Astral Weeks* como ese disco que, de tener que elegir uno solo, se llevaría consigo a una isla desierta: el álbum se publicó en 1969, un año especialmente duro de su vida en el que el crítico estaba sumido en una crisis existencial.

I was a physical and mental wreck, nerves shredded and ghosts and spiders looming and squatting across the mind. My social contacts had dwindled almost to none; the presence of other people made me nervous and paranoid. I spent endless days and nights sunk in an armchair in my bedroom, reading magazines, watching TV, listening to records, staring into space. I had no idea how to improve the situation,

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=I0aSM9EH3nw>

and probably wouldn't have done anything about it if I had. (BANGS, 1987a: 128-129).¹⁶²

A continuación, como citábamos más arriba, Bangs afirma que, independientemente de aquel estado lamentable en el que se encontraba cuando apareció el disco de Van Morrison, este seguiría siendo el disco más importante de su vida, pasados aquellos malos momentos, al menos hasta la fecha en la que escribe el artículo, 1979. Parece que el crítico va a centrarse en una descripción objetiva de la música que contiene el disco, sin embargo, enseguida vuelve a relacionar *Astral Weeks* con su estado depresivo y considera que cuando oyó el disco, sus canciones se convirtieron en una luz que le daba esperanza: “it was proof that there was something left to express artistically besides nihilism and destruction” (BANGS, 1987a: 130)¹⁶³. El disco de Van Morrison, por lo tanto, resulta ser la antítesis del estado de abúlica desesperación que tenía atrapado al crítico. No espere el lector encontrar en *Astral Weeks* un disco de pop luminoso, de sencillo optimismo juvenil o de simplicidad *flower power*, no se trata de “esa” belleza optimista e inocente. La antítesis de la que hablamos no es la del optimismo, sino la de una belleza compleja: el disco es un trabajo musical de gran enjundia, con unos arreglos instrumentales muy trabajados (flautas, secciones de viento, orquestaciones para cuerdas, influencias folk y jazz) y una expresividad y riqueza de modulaciones en la voz de Morrison que nada tiene que ver con lo “fácil” en términos sonoros, como tampoco son fáciles las letras de las canciones.

¹⁶² “Yo estaba hecho un guiñapo física y mentalmente, tenía los nervios destrozados y la mente ocupada y habitada por fantasmas y arañas. Mis contactos sociales habían disminuido hasta prácticamente ninguno; la presencia de otras personas me ponía nervioso y paranoico. Pasé interminables noches y días en un sillón de mi dormitorio, leyendo revistas, viendo la tele, escuchando discos, mirando a la nada. No tenía ni idea de cómo mejorar la situación, y aunque lo hubiese sabido probablemente no habría hecho nada al respecto”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 54.

¹⁶³ “[...]la prueba de que todavía quedaba algo por expresar artísticamente que no fuese el nihilismo y la destrucción”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b, 2018: 54.

De hecho, *Astral Weeks* se inserta en ese giro musical del pop hacia la complejidad que había empezado a verse con claridad hacia 1967, algo que fue el final de lo que el crítico británico Nick Cohn (1969) ha llamado *superpop*, en referencia al rock'n'roll de los 50 y al pop beat británico de los 60:

El superpop ha sido como un *western* continuo, ha tenido la misma clásica sencillez, el mismo poder de convertir un cliché en un mito. No tiene una mentalidad definida. Lo único que ha hecho ha sido adoptar corrientes, maneras, obsesiones *teen* y plasmarlas en imágenes.

[...]

De cualquier forma, la primera estúpida explosión acaba ahora y la segunda etapa ha comenzado. El pop se ha hecho complicado. Era inevitable, todo tiene un final, nada es sencillo por mucho tiempo. El pop se ha dividido en facciones y se ha sofisticado. Parte de él se ha definido, hace buena música. La otra es puramente industrial, un negocio tan pesado y aburrido como cualquier otro. Sea como fuere, ya no hay más superpop. Todo ha quedado reducido a seres humanos. (COHN, 1969, 2004: 410-411).

No puede hablarse de *Astral Weeks* como uno de esos discos de *superpop*, el vehículo de la alegría rebelde y sentimental *teenager*, sino de aquella otra música sofisticada, “buena música”, de la que hablaba Nick Cohn en su libro de 1969 titulado, en un ejercicio de nostalgia por la inocencia perdida del pop, con el famoso estribillo de “Tutti Frutti” la canción de Little Richard, *Awopbopaloobop Alopbbamboon, Pop from the Begginning*. La antítesis al nihilismo no es la vuelta a las raíces de la música “divertida”, sino el paso adelante hacia la construcción de una nueva forma de arte musical desde los mimbres del pop, con influencias de la música clásica, la música culta contemporánea y el jazz, eso que acabaría etiquetándose precisamente como *Art Rock* o *Rock Arty* (término, este segundo, peleado a veces con tono despectivo para indicar algo pretencioso), como etiqueta con la que marcar ese tipo de trabajos pop en los que dominaba la ambición estética como impulso creador y el desapego de los músicos respecto de

la tradición *superpop* que había eclosionado con el éxito mundial de Elvis Presley a principios de la década de 1950 y que ya empezaba a ser considerada solo como una etapa adolescente de la nueva música de la segunda mitad del siglo XX.

Una vez más, ¿cómo se habla de un disco *arty*, es decir, “pretencioso”, como el de Morrison? ¿Cómo puede hacerlo un crítico que se acerca a ese álbum en un periodo depresivo de su vida, atrapado por el alcohol y las drogas, cuando la música que solo parecía interesarle es la de un disco tan oscuro y nihilista como *White Light/White Heat*, de Velvet Underground? En primer lugar, y coincidiendo en ello con Cohn, reconociendo que:

It did come out at a time when a lot of things that a lot of people cared about passionately were beginning to disintegrate, and when the self-destructive undertow that always accompanied the great sixties party had an awful lot of ankles firmly in its maw and was pulling straight down. So, as timeless as it finally is, perhaps *Astral Weeks* was also the product of an era¹⁶⁴. (BANGS, 1987a: 131-132).

En principio, pues, la remembranza del estado emocional de Bangs no tiene importancia alguna para la comprensión del disco que comenta, es solo una argucia retórica para situarse como centro de interés de la escritura, el núcleo que articula todo el texto. El lector, a partir de aquí, no leerá un ensayo más o menos subjetivo acerca de un disco considerado clásico dentro del rock que empieza a hacerse después de 1967, sino la narración de una “experiencia vital”. El crítico consigue desde las primeras líneas que se rompa la distancia entre el periodista y

¹⁶⁴ “Apareció en un época en que buena parte de lo que a mucha gente le importaba apasionadamente comenzaba a desintegrarse, cuando la resaca autodestructiva que siempre acompañó a la gran fiesta de los años sesenta se había apoderado ya de muchos y los hundía en las profundidades abismales. Así que, por atemporal que acabe siendo, *Astral Weeks* era también producto de su época.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b, 2018: 55.

el lector, lo que este va a leer a continuación no es una lección de sabiduría académica, ni siquiera opinión más autorizada del “enterado”, de un profesional del periodismo rock, sino de un “igual”, una simple persona que pasaba una mañana racha y resultó deslumbrado, quizá “salvado” por un disco de Van Morrison. Los análisis que seguirán quedarán grabados en la mente del lector como la explicación de que unas determinadas cualidades musicales pueden equivaler a un medio de iluminación para la vida del que escucha *Astral Weeks*, su pretenciosidad, su cualidad de *artie*, lo es porque resulta una obra musical “trascendente”, de indiscutible importancia, no un mero divertimento pop, sino una auténtica obra de arte destinada a durar, porque es capaz de conmover espiritualmente.

A partir de aquí, el crítico ya puede exponer sus argumentos, basados en las cualidades de Morrison como cantante y como compositor, intentando encontrar un asidero objetivo o, al menos, capaz de ser percibido de manera parecida por cualquiera que escuche el disco. Y así comienza a desgranar las virtudes de *Astral Weeks*. Un pequeño corte espacial en el texto, parece indicar que lo que Bangs ha escrito hasta ese momento es una suerte de introducción, aunque no venga así titulada en un escrito que, por lo demás, no lleva subtítulos de epígrafes, aunque sí esos espaciados que indican tres partes diferenciadas: la introducción personal del crítico, las consideraciones sobre las cualidades interpretativas de Van Morrison y una tercera y última dedicada, ya sí por entero, al examen de *Astral Weeks*.

En la segunda parte del artículo, Bangs comienza examinando tres apariciones de Morrison en conciertos televisados, uno en 1970, otro en 1974 y el último en 1977, tres momentos diferentes de la carrera del artista. En ellas se centra el crítico en reflejar las dotes interpretativas de Morrison, su manera de cantar, de liderar a la banda de músicos que tocan sus composiciones y de

manejar al público que lo escucha y lo ve interpretar. Merece la pena copiar por extenso la descripción que hace Bangs de la primera de esas apariciones televisivas (cuyo enlace para el visionado ofrecemos en nota al pie¹⁶⁵), porque, además de ser la más detallada de las tres, se refiere a la interpretación de una canción del disco que es el objeto de su comentario:

He climaxes, as he always did in those days, with “Cyprus Avenue” from *Astral Weeks*. After going through all the verses, he drives the “song, the band, and himself to a finish which has since become one of his trademarks and one of the all-time classic rock ’n’ roll set-closers. With consummate dynamics that allow him to snap from indescribably eccentric throwaway phrasing to sheer passion in the very next breath he brings the music surging up through *crescendo* after *crescendo*, stopping and starting and stopping and starting the song again and again, imposing long maniacal silences like giant question marks between the stops and starts and ruling the room through sheer tension, building to a shout of “It’s too late to stop now!,” and just when you think it’s all going to surge over the top, he cuts it off stone cold dead, the hollow of a murdered explosion, throws the microphone down and stalks off the stage. It is truly one of the most perverse things I have ever seen a performer do in my life. And, of course, it’s sensational: our guts are knotted up, we’re crazed and clawing for more, but we damn well know we’ve seen and felt something¹⁶⁶. (BANGS, 1987b: 132-134)

¹⁶⁵ En este enlace de YouTube puede verse la actuación a la que se refiere Bangs:
<https://www.youtube.com/watch?v=LKuM5oKk0es>

¹⁶⁶ “Alcanza el clímax, como era habitual en aquellos días, con “Cyprus Avenue”, de *Astral Weeks*. Tras cantar todas las estrofas, impulsa la canción, a la banda y a sí mismo hasta un final que se ha convertido ya en un rasgo característico y uno de los mejores colofones clásicos de un concierto de rock. Con una eficaz dinámica que le permite saltar de un fraseo inventado y de indescriptible excentricidad a la pasión pura en solo un suspiro, eleva la música en oleadas que van de *crescendo* en *crescendo*, frenando, empezando de nuevo, deteniéndose y reanudando la canción una y otra vez, imponiendo largos y caprichosos silencios como gigantescos interrogantes entre las paradas y los reinicios, y dominando la sala con una tensión absoluta; entonces llega al grito “¡Ya no hay marcha atrás!” y, cuando crees que todo va a alcanzar el clímax, lo corta con pétrea frialdad, el hueco de una explosión sofocada, arroja al suelo el micrófono y abandona el escenario. Verdaderamente es una de las cosas más perversas que le he visto hacer a un intérprete en mi vida. Y, por supuesto, resulta sensacional. Se nos hace un nudo en las tripas, enloquecemos y pedimos más, pero sabemos con toda seguridad que hemos visto y sentido algo especial.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b, 2018: 55-56.

Un fino análisis, pero también un fragmento narrativo realmente inspirado. Como suele ocurrir en las crónicas y en el periodismo de largo aliento, los fragmentos narrativos son imprescindibles para que el lector comprenda el sentido de lo que se quiere expresar, en este caso la idea de interpretación que escenifica Morrison en sus conciertos, escogiendo, de entre las posibles, la más carismática. Pero Bangs no quiere que el lector entienda que la actuación elegida es la única en la que al artista se le encuentra en estado de gracia, quiere dar una visión más acorde con la verdadera talla de Morrison, por ello ofrece una segunda escena narrativa, esta vez acontecida en un concierto celebrado cuatro años después del que antes reseñaba y también retransmitido por televisión, aunque el crítico no nos da ningún dato de a qué concierto en concreto se refiere, así pues, se presenta como un concierto cualquiera encontrado al azar en la televisión a última hora de la noche. Bangs elige de nuevo una parte de la actuación en la que Morrison parece quedar atrapado en la repetición constante de unos fraseos de la canción que interpreta, como si hubiese caído en un raptó, en una especie de éxtasis místico, dando vueltas con su voz en torno a las palabras de los versos repetidos una y otra vez. Y, finalmente, se nos relata una tercera escena, ocurrida esta vez en 1977 en otro concierto cualquiera que Bangs encuentra por casualidad en la televisión y de nuevo la imagen del artista poseído por la música: con los ojos cerrados, una vez más en trance, interpreta la canción “Cold Wing in August” yendo y viniendo en línea recta, adelante y atrás, por el escenario, “his eyes tightly shut, his little fireplug body kicking its way upstream against what must be a

purgatorial nervousness that perhaps is being transferred to the cameraman”¹⁶⁷ (BANGS, 1987a: 136).

La selección de estas tres escenas separadas en el tiempo pretende mostrar que Van Morrison es un artista que mantiene una especie de lazo místico con la música que compone e interpreta, alguien cuya relación con su arte es tan pasional que aparece en escena como el receptáculo de algo más grande que él, algo así como el espíritu de la música, un chamán inspirado por impulsos sobrehumanos, alguien que no entiende la música como una obra intelectual, sino como el resultado de una exploración pasional del inconsciente, de lo numinoso. Ese es su estilo de interpretación vocal:

Van Morrison is interested, *obsessed* with how much musical or verbal information he can compress into a small space, and, almost conversely, how far he can spread one note, word, sound, or picture. To capture one moment, be it a caress or a twitch. He repeats certain phrases to extremes that from anybody else would seem ridiculous, because he’s waiting for a vision to unfold, trying as unobtrusively as possible to nudge it along.¹⁶⁸ (BANGS, 1987a: 138-139)

Es una “búsqueda grandiosa” (“the great search”), nos sigue diciendo Bangs, de cómo es posible por medio de procesos musicales encontrar la “iluminación”-

¹⁶⁷ “Los ojos firmemente cerrados, su pequeño cuerpo de boca de incendio abriéndose paso corriente arriba con lo que se antoja una inquietud de purgatorio que tal vez se transfiera al operador de la cámara”. Trad. Ignacio Juliá en Bangs 1987b, 2018: 56-57.

¹⁶⁸ “A Van Morrison le interesa, le *obsesiona*, comprobar cuánta información verbal o musical puede comprimir en un pequeño espacio y, casi a la inversa, cuán lejos puede estirar una nota, palabra, sonido o imagen. Capturar un momento, ya sea una caricia o un pellizco. Repite algunas frases hasta extremos que en cualquier otro parecerían ridículos porque espera que se manifieste una visión e intenta conjurarla sin apenas entrometerse”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b, 2018: 57.

Lo que pudiera parecer un excursus que no tiene nada que ver con el objetivo del texto, mostrar las virtudes de *Astral Weeks* como ese disco único que el crítico se llevaría a una isla desierta, se convierte un poco más adelante en la justificación de por qué le resulta al crítico tan difícil hablar del disco en sí mismo: “Both because whether you’ve heard it or not it wouldn’t be fair for me to impose my interpretation of such lapidarily subjective imagery on you, and because in many cases I don’t really know what he’s talking about.”¹⁶⁹ (BANGS, 1987a: 141). Confiesa Bangs que a veces ni siquiera sabe “de lo que está hablando” Morrison en las canciones. De hecho, sus letras son extrañamente herméticas, *Astral Weeks*, sentencia Bangs, es “a mystical document” (BANGS, 1987a: 143), un “documento místico”, ¿de qué?: “is a record about people stunned by life, completely overwhelmed, stalled in their skins, their ages and selves, paralyzed by the enormity of what in one moment of vision they can comprehend”¹⁷⁰ (BANGS, 1987a: 145).

A continuación, Bangs analiza dos de las canciones del álbum, las que considera que más claramente marcan el tono lírico de todo disco: “Madame George”, una canción cuyo protagonista es un travestido enamorado hasta la enfermedad, y “Cyprus Avenue”, enigmático tema en el que parece que Morrison se refiere a un lugar en el que la gente acude en busca de sus deseos y donde, al final, con lo que se encuentra es ni más ni menos que con su destino. Bangs apunta algunas interpretaciones sobre las letras, para enseguida desecharlas: su ambigüedad, la imposibilidad de reducir las historias que cuentan a una

¹⁶⁹ “Lo hayas escuchado o no, sería injusto por mi parte imponerte una interpretación de una imagería tan lapidariamente subjetiva, al margen de que en muchos casos ni siquiera sé de lo que está hablando.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 58.

¹⁷⁰ “Es un álbum sobre personas que han quedado asombradas por la vida, totalmente abrumadas, atrapadas en su pellejo, su edad y su ego, paralizadas por la enormidad de lo que en un instante de visión han podido comprender.” Trad. Ignacio Juliá, 1987b, 2018: 59-60.

explicación simple, indican que estas canciones pop hablan de lo que les ocurre por dentro a las personas, de todo lo que no puede definirse con claridad, de los sentimientos oscuros, las emociones confusas, el dolor y la angustia, la tragedia íntima, ese tipo de asuntos de los que también habla la gran literatura, concluye el crítico.

A partir de esa última sentencia, Bangs toma la palabra para elaborar una larga reflexión sobre la ausencia de amor, de sentimientos puros, en el mundo contemporáneo, del fin del sueño *hippie* en definitiva. *Astral Weeks*, nos sugiere, es el despertar de un sueño, la resaca de la inocente ebriedad pacifista del verano del amor: “having been offered this immeasurably stirring and equally frightening gift from Morrison, one can hardly be blamed for not caring terribly much about Old, Old Woodstock¹⁷¹” (BANGS, 1987a: 162-163). Finalmente, Bangs confiesa que no va a comentar las demás canciones del álbum, aunque advierte que este es un disco que no solo habla de “desolation, hurt and anguish” (“desolación, sufrimiento y angustia”), insiste una vez más en la ambigüedad, en la pluralidad de sentidos que proyecta *Astral Weeks* y cierra su artículo de una manera igualmente plurisignificativa: en lugar de una conclusión explicativa que culmine a modo de conclusión su ensayo sobre el disco de Van Morrison, lo que hace Bangs es reclamar para la obra del músico norirlandés la consideración de “poesía”, esto es, de “arte serio”, y para ello considera que lo más adecuado es ofrecernos como resumen de lo que ha querido (y no ha sabido cómo) explicarnos acerca de *Astral Weeks* “a yuxtaposición of poets” (una yuxtaposición de poetas). A continuación copia la primera estrofa y el estribillo de la canción que abre y da título al disco, “Astral Weeks”, y seguidamente la versión inglesa de los catorce versos que, bajo la voz “YO”, escribe Federico García Lorca en su “Balada de la Placeta” incluida en

¹⁷¹ “[...] al habernos ofrecido Morison un regalo tan inmensamente emocionante e igualmente aterrador, uno no puede ser culpado al no sentirse demasiado interesado en el Viejo Woodstock”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 65.

Libro de poemas, de 1921. La conexión entre ambos poemas (según Bangs considera la canción de Morrison) se encuentra en sus finales y en el deseo expresado en los dos de, en cierto modo, volver al tiempo perdido de la inocencia infantil. El estribillo de la canción de Van Morrison acaba así: “Could you find me / Would you kiss my eyes / and lay me down / in silence easy / to be born again” (“¿ Podrías encontrarme? / ¿Besarías mis ojos / y me recostarías en un plácido silencio / para que volviese a nacer?”). García Lorca dice: “Para pedirle a Cristo / Señor que me devuelva / mi alma antigua de niño, madura de leyendas / con el gorro de plumas / y el sable de madera”. En ambos casos, se muestra un tono elegíaco, que, parece ser, Bangs entiende como la clave del disco que comenta, esa nostalgia dolorosa que nace de la conciencia del fin de la inocencia.

Las únicas consideraciones musicales, siquiera de manera aproximativa, que ha empleado para hablar del objeto de su reflexión crítica las aplicó a las tres escenas de actuaciones de Morrison que comentó. Sus análisis sobre “Cyprus Avenue” y “Madame George” se centraron en las letras de las canciones, obviando hablar de su dimensión musical. Además de las aludidas consideraciones sobre la técnica interpretativa de Morrison, de la música que contiene el disco se dice bien poco, tan solo queda brevemente apuntada al hablar de manera general sobre el trabajo de los músicos que acompañaron al cantante en la grabación de *Astral Weeks*.

Como veíamos, el artículo comienza con la evocación del periodo depresivo que atravesaba el crítico cuando escuchó por primera vez el disco, continúa con el relato de las tres escenas seleccionadas y su insistencia en el marcado tinte pasional, quizá “místico”, que colorea la manera en la que Van Morrison siente sus canciones al interpretarlas, ahonda especialmente en la tristeza trágica de la canción “Madame George”, que considera el “centro de gravedad” del disco, y a partir de ahí desarrolla un ensayo de un par de páginas sobre cómo la sociedad se

ha embrutecido y se han perdido los ideales progresistas del *flower power* para cerrar con la reivindicación del estatuto de poesía, de “gran arte”, para las canciones pop de *Astral Weeks*, testimonio, a la vez, de la madurez y complejidad estética de la música juvenil, que empezó a manifestarse a mediados de la década de 1960, y del final de los sueños de paz y amor que se habían identificado con esa transformación de la música pop desde el verano del amor de 1967. El crecimiento expresivo del pop implicaba no solo el abandono de la inconsciencia adolescente, de la pureza de sus sentimientos primarios, sino también la aceptación del lado oscuro de la realidad como algo que la madurez trae consigo, la caída de la venda en los ojos y la apertura, nostálgica y angustiada, a lo que la mirada juvenil no había sabido o no había querido ver. A partir de ese momento, la música pop entra en el campo del arte: por su creciente complejidad estética, por la búsqueda de la creatividad expresiva de los compositores e intérpretes, por la autoexigencia de mayor profundidad de sentido en la escritura de las letras de las canciones, por la conexión con otros espacios estéticos, no solo en lo musical (influencias del jazz, del folk o de la música clásica empezaron a fertilizar las estructuras simples de lo que hasta entonces había venido siendo la música pop), sino también y muy especialmente con la tradición culta de la literatura y el teatro, con las artes plásticas y el pensamiento filosófico y político. El largo ensayo periodístico de Bangs sugiere que toda esta nueva serie de líneas de fuga por las que iba a transitar la música pop, o al menos una parte, la más arriesgada, ya estaban claramente dibujados en *Astral Weeks*. Así pues, más que una reseña de crítica musical, lo que nos ofrece Lester Bangs es una proyección filosófica de los sentidos trascendentes que encierra el disco de Van Morrison; naturalmente, desde un punto de vista extremadamente subjetivo. Poco, casi nada, hay en el artículo que nos hable de la música, sino de lo que significa esa música, desde un punto de vista de comprensión de la oscuridad del mundo, para el crítico. De esta

manera, lo que hace Bangs es hablar de sí mismo y de angustia que en él genera un mundo sin amor, la oscura realidad que le rodea, con el pretexto de escribir sobre *Astral Weeks*. El disco se convierte en un trampolín para la autoexpresión del crítico, que no firma un texto, como se esperaría, de carácter subsidiario (tal como se entiende que hace el discurso crítico que trata de explicar un texto primario) sino un “texto de autor”, literatura de no ficción a partir del estado emocional que le generan las canciones contenidas en el álbum, no qué es *Astral Weeks*, sino qué le hace pensar a Lester Bangs *Astral Weeks* sobre la vida que lo rodea. Una crítica impresionista al modo decimonónico, de larga tradición en la crítica literaria y musical, cabría pensar, sin embargo, Bangs no escribe sobre literatura o sobre música clásica, sino sobre rock, ¿eso cambia las cosas de alguna manera?

4. ¿De qué habla Lester Bangs cuando habla de rock?

El artículo sobre *Astral Weeks* que hemos comentado por extenso fue escrito en 1979, cuando Bangs ya era un crítico reputado, probablemente el más personal y famoso de los que se ocupaban de escribir sobre rock'n'roll en Estados Unidos, con una reputación que también tenía eco en Europa, especialmente en Gran Bretaña, donde había escrito con cierta periodicidad para *New Musical Express*. Pero si hemos de estudiar un texto que muestre las claves de lo que para Lester Bangs es el rock'n'roll y lo que debe ser la crítica sobre este tipo de música, probablemente ese sea el largo ensayo periodístico “Of Pop, and Pines and Fun: A Program for Mass Liberation in the Form of a Stooges Review, on Who’s the Fool?” (“De pop, tartas y diversión: Un programa para la liberación de las masas en forma de reseña de los Stooges o ¿Quién es el tonto?”), que Greil Marcus coloca como texto que abre la segunda parte de *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*,

titulada muy expresivamente como “Blowing It Up” (“Haciéndolo estallar”). Originalmente publicado, por su extensión, en dos números consecutivos, noviembre y diciembre de 1970, de la revista *Creem*, este ensayo es una pieza central para entender lo que Bangs considera por rock’n’roll y adelanta algunos de los rasgos que van a definir su propia escritura, que explotará libre de ataduras en sus artículos extensos, como el que sigue al que hemos citado más arriba en la antología preparada por Marcus, y cuyo título es toda una declaración de intenciones “James Taylor Marked for Death” (“James Taylor condenado a muerte”). Analizaremos ambos textos, que consideramos claves para comprender la estructuración del estilo crítico de Bangs, el primero, y de su salto a lo que venimos denominando *escritura rock*, el segundo.

“Of Pop and Pines and Fun” es una reseña sobre el segundo disco de la banda norteamericana *protopunk* The Stooges, *Fun House*¹⁷², grabado en mayo de 1970 y publicado por el sello Elektra en julio del mismo año. El artículo de Lester Bangs se publica cuatro meses después y en realidad nace de la reconsideración por parte del crítico de un trabajo musical al que menospreció en sus primeras escuchas, pero que vuelve a examinar un tiempo después anticipando que lo que Iggy Pop y su banda The Stooges estaban haciendo tendría una indiscutible repercusión en el rock del futuro. De hecho, *Fun House* marcará un hito en la historia de la música rock y será el más claro antecedente del movimiento *punk* que estallará hacia 1977 con el inesperado éxito de la banda brinca Sex Pistols. La revista *Rolling Stone*, en su número de 22 de diciembre de 2020, en la lista revisada de *The Greatest Albums of All Time*, incluía el álbum en el número 94, aunque en las listas anteriores, la primera de 2003 y la primera revisión de 2012 había ocupado

¹⁷² Dada la importancia de este disco para entender, por analogía, el estilo crítico de Bangs, ofrecemos a continuación el enlace de YouTube donde puede escucharse el álbum al completo:

https://www.youtube.com/watch?v=1OedEgzDI_I

puestos más altos. Independientemente de que el segundo álbum de The Stooges aparezca en tal o cual puesto y de que toda lista sea discutible, como de hecho lo fueron las publicadas por *Rolling Stone* en las tres ocasiones, el que un disco tan radicalmente metálico y ruidoso, opuesto en sonido y letras al “buen gusto” de la época en la que fue editado, siga considerándose como uno de los discos de referencia en la historia del rock es una clara señal de su carácter seminal, de su influencia en las generaciones posteriores de músicos, mucho más teniendo en cuenta que las listas de *Rolling Stone* fueron producto de una consulta a artistas, productores, críticos y personalidades de la industria musical, fundamentalmente anglosajona, eso sí.

La primera reacción de Lester Bangs a *Fun House* fue hostil, como lo fue la de la casi totalidad de los críticos norteamericanos y británicos, y así lo reconoce cuando habiendo alabado el primer disco de la banda, titulado simplemente *The Stooges*, nos cuenta cómo se acerca con curiosidad a este segundo, pero no encuentra nada de interés en él, incluso llega a aburrirse con lo que en un primer momento considera una música monótona y mal producida, tanto que se queda dormido mientras el disco suena en sus auriculares y despierta sobresaltado por el ruido cacofónico de los seis minutos del tema final, “L.A. Blues”, que nada tiene de blues y sí mucho de caótico experimentalismo sónico. Su conclusión fue tajante en aquel momento: “Good god, *enough* of that shit! The truth outs: the Stooges suck.”¹⁷³ (BANGS, 1987a: 247). Pensó que estaba ante uno de los peores discos del año, que la promoción de la casa discográfica era un engaño y que en realidad aquellos chicos no tenían ni una pizca de talento, que su primer disco, bien considerado por la crítica aunque sin mucho éxito en las ventas, había sido un espejismo, cuyos valores se debían más a la producción de

¹⁷³ “¡Dios mío, *basta* ya de esta mierda! La verdad es que los Stooges apestan”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 95.

John Cale, músico de genio e integrante de uno de las bandas más influyentes de todos los tiempos, *The Velvet Underground*, disueltos como grupo a esas alturas, incomprendidos por el público, pero amados por los críticos desde su primer trabajo discográfico. Bangs tras este primer contacto no quiso hacerse eco de la salida al mercado del disco, prefirió ignorarlo. Sin embargo, confiesa que un par de semanas después de su primera escucha lo puso de nuevo a petición de unos amigos de visita en su casa que tenían curiosidad por conocer cómo sonaba *Fun House*. Esta vez, la impresión fue muy distinta, las canciones empezaron a cobrar otro sentido. Volvió a escucharlo a solas esa misma noche y no paró de repetir el disco en los días que siguieron. Al cabo su opinión sobre el álbum había cambiado al sentido contrario, para Bangs ahora *Fun House* significaba ahora algo nuevo y excitante: “It is as loose and raw an album as we’ve ever had, but every song possesses a built-in sense of intuitive taste which gives it an immediacy and propriety” ¹⁷⁴(BANGS, 1987a: 249). El largo artículo aparecido en los dos números de la revista *Creem* citados más arriba es un intento, exhaustivo y basado en consideraciones muy sólidas de tipo no solo musical, sino también sociológico, en el que Bangs brilla como crítico demostrando su hondo conocimiento de un fenómeno cultural tan complejo como el rock’n’roll.

El artículo se divide en tres partes y ya desde su subtítulo, “Un programa para la liberación de las masas en forma de reseña de los Stooges o ¿Quién es el tonto?”, avisa de que lo que nos ofrecerá esta vez va más allá de lo que puede esperarse de la mera reseña de un disco, nos anuncia todo un “programa” para “liberar” a las masas a partir de sus impresiones sobre lo que significa *Fun House*. ¿Liberar de qué? Del prejuicio y del gusto *mainstream* dirigido por la industria musical. En su lugar Bangs pretende convencer a los lectores de que la música de

¹⁷⁴ “Es el álbum más suelto y rudimentario aparecido hasta el momento, pero cada una de las canciones posee un sentido interno de carácter intuitivo que le aporta inmediatez e idoneidad”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 95.

The Stooges es relevante porque encierra la “auténtica” esencia de lo que es el rock, no solo desde el punto de vista musical, sino también desde sus implicaciones sociales como producto de la subcultura pop.

En la primera parte, titulada “Anatomy of disease” (“Anatomía de una enfermedad”), Bangs se propone desenmascarar el estado de complacencia en el que se encuentra el rock’n’roll hacia 1970, atrapado en trabajos autocomplacientes de músicos sin talento que se creen superestrellas y se recrean en un falso virtuosismo aburrido, exigiendo de su público una reverencia que los aleja de la gente común. Músicos de rock que quieren ser tomados en serio, apreciados como “artistas”, admirados por su técnica como intérpretes, técnica que demuestran en los conciertos con solos interminables que buscan el aplauso de los espectadores embobados ante la destreza que el “genio” les concede graciosamente. The Stooges son exactamente lo contrario, su música es simple y repetitiva, sus letras son idiotas y su cantante es un excéntrico ridículo. Al menos esto es lo que suele decirse de ellos. Bangs, ingeniosamente, acepta esa idea general de que los Stooges son un grupo sin pericia instrumental, que interpretan canciones absurdas y que hacen un ruido bastante desagradable, si se los compara con otras bandas heavy como Grand Funk, prototipo de banda de éxito, técnicamente solvente, que transmite mensajes positivos en sus canciones y habla de paz y amor a una parroquia de fans entregados. The Stooges, su cantante se retuerce y se pone a cuatro patas como un perro, de hecho lleva un collar de perro en el cuello, se rompe botellas de cerveza en el cuerpo, abandona el escenario, deambula entre el público y se sube otra vez, con ojos desquiciados de drogadicto, lanza letras enfermizas, neuróticas, deprimentes, inmorales, ofensivas, llenas de versos idiotas entre guitarras saturadas de distorsión que repiten hasta la saciedad tres o cuatro acordes. The Stooges dan “mal rollo”, o como dice Bangs, interpretando el sentir general de la parroquia rock:

Who needs songs like that, that give off such bad vibes? We got a groovy, beautifully insular hip community, maybe a nation, budding here, and our art is a celebration of ourselves as liberated individuals and masses of such the People, dig? And antisocial art simply don't fit in, brothers and sisters. Who wants to be depressed, anyway?¹⁷⁵ (BANGS, 1987a: 171-172)

En una palabra, lo que ofrecen The Stooges en su segundo larga duración es “antisocial”. Estamos en el momento en que el movimiento *hippie* se ha convertido en una tendencia muy significativa entre la juventud norteamericana, aspira a ser una corriente mayoritaria, al menos entre los jóvenes blancos; la música que se hace desde “el movimiento” ya lo es, los artistas del *hippismo* copan las listas de éxitos y le disputan el pastel comercial a los cantantes prefabricados de pop para masas. Sin embargo, Lester Bangs entiende que todo ese “buen rollo” *hippie* no es más que una farsa, que la industria musical ha manipulado el mercado vendiendo productos anodinos y haciendo creer a los aficionados que hay que rendirse ante la música que les ofrecen esos a los que suelen presentar como “supergrupos” (así empieza a denominar la crítica condicionada por las hojas promocionales de las discográficas a bandas como Led Zeppelin o Mountain). Independientemente de los gustos musicales de cada cual, Bangs entiende que las “nuevas y amores instituciones” del rock (así denomina a las tendencias culturales a que ha dado lugar el rock'n'roll) tienen un “fuerte componente enfermizo” (BANGS, 1987a: 172) y los Stooges no se libran de ello,

¹⁷⁵ “¿Quién necesita canciones como esas que dan tan mal rollo? Tenemos una comunidad hip e insular, gente guapa y enrollada, tal vez una nación en la que todos congenian, y nuestro arte es una celebración de nosotros mismos como individuos liberados y multitudes afines; la Gente, ¿lo pillas? El arte antisocial simplemente no encaja, hermanas y hermanos. Además, ¿quién quiere deprimirse?”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 70.

pero son unos enfermos conscientes de su locura, lo que, a juicio de Bangs, los hace más lúcidos que todas esas “superestrellas”:

The Stooges also carry a strong element “of sickness in their music, a crazed quaking uncertainty, an errant foolishness that effectively mirrors the absurdity and desperation of the times, but I believe that they also carry a strong element of cure, a post-derangement sanity. And I also believe that their music is as important as the product of any rock group working today, although you better never call it art or you may wind up with a deluxe pie in the face.¹⁷⁶ (BANGS, 1987a: 173).

En realidad, lo que pretende decirnos Bangs es que la muerte del rock’n’roll empieza cuando nos lo tomamos en serio. Aquí es donde el crítico muestra la más cruda reacción ante las ínfulas que cierto tipo de música pop tiene por entrar en el panteón del arte, que, sin duda implica su previa muerte: no se puede entrar en un panteón sin estar indudablemente muerto. Pero, además, Bangs ataca estas ínfulas de respetabilidad en su misma línea de flotación, la mayoría de los presuntos artistas del rock no tienen lo que, a su juicio, hay que tener:

They simply don’t have enough personality, enough brains or enough guts, your average popstar being neither very bright nor very aware of much that goes on outside his own glittering substratum, half lodged in fantasy, where ego and preening vanity are overfed and

¹⁷⁶ “Los Stooges también poseen un fuerte elemento enfermizo en su música, una incertidumbre enloquecida y temblorosa, una idiotez errante que refleja bien el absurdo y la desesperación de estos tiempos, pero creo que también son portadores de un fuerte elemento de cura, una cordura posterior a la enajenación. Y también pienso que su música es tan importante como el producto de cualquier grupo en activo hoy en día, aunque mejor no lo llames “arte” porque podrías recibir el impacto de una succulenta tarta en la cara”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 70).

corrode substance like a constant diet of cocaine.”¹⁷⁷ (BANGS, 1987a: 200-201).

Pero, claro, esto sería una simple acumulación de despropósitos subjetivos si el crítico no lo sustentara en un planteamiento sólido y construido sobre datos de difícil discusión. Por eso la segunda parte de su artículo de titula: “Brief History lesson” (“una breve lección de historia”). Aquí es donde Bangs brilla como un competente conocedor de la música popular norteamericana de la era de la cultura de masas, intentando que el lector conozca que sus afirmaciones y descalificaciones del apartado anterior no eran gratuitas. En poca páginas traza un historia del rock y del jazz de la década de 1960 atento al componente de innovación estética como el principal argumento del que se vale para establecer una especie de canon de las corrientes musicales pop más arriesgadas, aquellas que hacen avanzar esta música más allá de los límites de la cultura juvenil, pero sin traicionar sus presupuestos musicales. La reflexión de Bangs se basa fundamentalmente en las aportaciones de dos bandas británicas a la experimentación con los límites musicales del rock, TheWho y The Yardbirds, y con las experiencias en la disonancia y la música exploradora de universos musicales desconocidos del free jazz de Albert Ayler y Archie Shepp. Por un lado busca una coartada cultural, recurriendo al argumento de autoridad de la vanguardia del jazz (música que a estas alturas del siglo ya ha conseguido un estatuto de “arte” respetable) y por el otro, relaciona este afán jazzístico aventurero y experimental con las innovaciones de las dos bandas rock británicas citadas, ambas imbuidas de un claro espíritu *arty*, pretencioso, quizá, pero sin abandonar

¹⁷⁷ “Sencillamente no tienen personalidad, sesos o agallas suficientes, pues tu estrella pop convencional no es que sea muy lista ni demasiado consciente de lo que ocurre fuera de su resplandeciente sustrato, viven medio instalados en la fantasía, donde el ego y la fatua vanidad están sobrealimentados y corroen la sustancia como una dieta constante de cocaína”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 80.

la primacía de la energía visceral como marca identitaria de la música rock. ¿Y cuál es esa marca identitaria? Lo desarrollará con mayor detalle en la tercera parte, pero ya hay un indicio en la primera: la *diversión*, metafóricamente expresada en la idea de que el público debería sentirse en su derecho de tirarle una tarta a la cara del artista que lo aburra.

La idea del “tartazo” ya está en el título del artículo y hace referencia a un episodio realmente ocurrido: durante su actuación en un festival, el cantante del grupo Alice Cooper recibe un tortazo en la cara, su espectáculo, muy teatralizado y aparentemente irreverente, lo considera Bangs una simple parodia sin mayor interés. Sin embargo, destaca que al menos Alice Cooper pudieron crear una reacción visceral, provocar al público y desterrar el fantasma de la “seriedad” del genio rock. Cosa que no ocurrió con el resto de bandas, pretenciosamente autocomplacientes, que actuaron en el mismo festival. Bangs sostiene, que esa “seriedad” impostada de la que se ha recubierto el rock, siguiendo estrategias de la industria musical, impide que a ciertos artistas considerados “respetables”, por su supuesta ambición estética, el público los trate con reverencia, los escuche casi hipnotizado y hayan dejado de considerarlos gente corriente. A eso es a lo que se refiere el crítico norteamericano cuando habla de “liberar a las masas”, a la pérdida de espontaneidad en el rock y al alejamiento de las estrellas de un público al que incluso llegan a despreciar (así interpreta Bangs la actitud en escena de, por ejemplo, la banda británica Led Zeppelin).

Pero, como decíamos, la segunda parte del artículo pretende ser una lección de historia, del proceso que llevó al rock a convertirse en el símbolo de la cultura juvenil y de cómo todo se torció más tarde, cuando el rock quiso hacerse “adulto”, serio, artístico, respetable. Siguió habiendo rock’n’roll, claro, por ejemplo en los discos de The Velvet Underground, por ejemplo, pero lo que Bangs entendía como avance del rock era la convergencia del ruido guitarrero y los ritmos intensos con

la libertad del free jazz. Aunque se había vislumbrado eso en las tres bandas citadas o en algunos álbumes de The Byrds o The Jefferson Airplane, el rock se había convertido o en un producto pretencioso o en la sucesión de estilos que enseguida se convertían en clichés, degradándose copia tras copia, se había “enfermado” y una de las soluciones eran The Stooges, no solo porque hacían ese ruido rock con la libertad del free jazz, sino porque la pose ridícula de su cantante, Iggy Pop, era lo que necesitaba el rock. Iggy era, a juicio de Lester Bangs un producto que no podía nacer en otra cultura que la norteamericana, exactamente igual que el rock’n’roll:

[...]A pre-eminently American kid, singing songs about growing up in America, about being hung up lotsa the time (as who “hasn’t been?”), about confusion and doubt and uncertainty, about inertia and boredom and suburban pubescent darkness because “I’m not right / To want somethin’ / To want somethin’ / Tonight...” Sitting around, underaged, narcissistic, masochistic, deep in gloom cuz we could have a real cool time but I’m not right, whether from dope or day drudgery or just plain neurotic do-nothing misanthropy, can’t get through.¹⁷⁸ (BANGS, 1987a: 178-179).

En tercera parte del artículo, titulada expresivamente “The Outline of Cure” (“la receta para la curación”) Bangs se centra en un análisis de *Fun House* canción a canción, intentando demostrar por qué esa música desesperadamente nihilista, ese ideario sonoro de la adolescencia problemática norteamericana, es realmente lo que necesita el rock’n’roll. Bangs está prefigurando en su discurso lo que años

¹⁷⁸ “ En esencia es un chico norteamericano que canta canciones sobre crecer en Estado Unidos, sobre estar colgado la mayor parte del tiempo (¿y quién no lo ha estado?) sobre la confusión, la duda y la incertidumbre, sobre la inercia, el aburrimiento y la pubescente oscuridad suburbana porque [...] (“No estoy bien /Porque quiero algo /Quiero algo / esta noche...”). Tirado por ahí, menor de edad, narcisista, masoquista, sumido en la melancolía porque podríamos pasarlo cojonudamente pero no estoy bien, ya sea por la droga, por un empleo penoso o simplemente por la misma misantropía neurótica de no hacer nada, sin poder comunicarme.” Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b, 2018: 72)

después sería el punk y él es probablemente el primer crítico punk, antes incluso de los *fanzines* que acompañaron la eclosión del movimiento musical en 1977. Su defensa de un rock primario, ruidoso, simple y experimental a la vez, provocativo en la actitud y capaz de simbolizar ese imaginario de la rebelión, que Bangs entiende como la fuerza subversiva del rock'n'roll en tanto fenómeno cultural, es lo que él mismo trasladará a su propia escritura.

En la cuarta y última parte, titulada “Your move” (“Vuestro turno”), Bangs parece cederle la voz y la decisión a los lectores, pero no es más que una argucia retórica, en realidad quiere cerrar de manera contundente su alegato (con referencias a *The Naked Lunch*, la provocadora novela de William Burroughs y la historia de *Bonnie and Clyde*, seguramente desde la versión cinematográfica que Arthur Penn estrenó en 1967) con la conclusión de que apreciar *Fun House* es entender la idea del rock'n'roll como discurso catártico, diversión y “liberación” de los corsés que la industria musical ha puesto a la música juvenil, espontánea, provocativa y divertida, a lo que nunca “debió” dejar de ser:

Además de en el artículo que hemos comentado hasta aquí, quizá donde la escritura de Bangs desarrolla toda su base teórica es en el largo ensayo “James Taylor Marked for Death” (“James Taylor condenado a muerte”), en cierto modo una ampliación de las ideas expuestas en el anterior, publicado en el número de invierno-primavera de *Who Put The Bomp!*, un *fanzine underground* de Los Ángeles, que sería el germen fundacional del sello discográfico *Bomp Records*, con una marcada preferencia desde sus inicios por bandas de *punk-rock*.

El artículo en cuestión es ya una obra “de autor”, la dependencia del crítico de la obra de creación estética de la que parte teóricamente el discurso ya no se da en este texto, como sí se mantenía aún en el anteriormente comentado que se explayaba acerca del segundo larga duración de The Stooges. Aquí la relación subsidiaria del discurso crítico queda superada por una fagocitación del texto

primario, la música del grupo británico The Troggs¹⁷⁹, que sirve como pretexto para armar un texto que intenta ser, de manera aún más radical que en el artículo anteriormente comentado, una construcción argumentada del espíritu *punk* del “auténtico” rock’n’roll. La técnica de escritura es mucho más libre aquí: en el ámbito de la focalización narrativa de relato nos encontramos con el juego en la alternancia de los narradores (3ª persona omnisciente, 1ª persona autobiográfica, 1ª persona del plural con intención de reflejo generacional), junto a la presencia textual del narratario como instancia dialógica del discurso de la escritura (un “tú” que señala directamente a los jóvenes que en el momento de su redacción, 1971, acaban de incorporarse al tropel de seguidores de la música rock).

En lo tocante al estilo de la prosa, se percibe igualmente una panoplia de recursos hábilmente conjugados: por una parte, la seriedad argumentativa en la selección de los focos de interés temático, empleada como dominante de la articulación del texto, pero expresada en una escritura híbrida, donde se alternan la crónica, la narración y la exposición ensayística, sin otro orden estructural que la necesidad de usar toda la potencia expresiva que cada subgénero pueda aportar en distintos momentos a la construcción de la tesis que defiende el texto. Junto a ello, salpican la prosa el empleo constante, como contrapunto a la solidez expositiva, de la ironía y a la sátira más descarnada, la invectiva y la abundancia de juicios interpretativos de esquema maniqueo. Todo ello da lugar a un ritmo escritural que va devanándose en un discurso que brinca de lo serio a la broma, del juicio estético al insulto, al humor negro y a pasajes de un aparentemente cínico mal gusto, para despeñarse hacia el “desvarío” de las páginas finales. Las referencias autoparódicas dispersas por aquí y por allá, cada vez que el autor considera que quizá está pontificando en exceso, pretenden quitar importancia a

¹⁷⁹ Damos aquí el enlace al álbum completo de The Troggs:
<https://www.dailymotion.com/video/x5xnc84>

ese “yo” omnipresente en el discurso, como temiendo caer él mismo en los vicios que censura a “artistas” como James Taylor. En definitiva una escritura que busca la inmediatez de la traslación del pensamiento a la palabra en flujo continuo, muy al estilo que de lo que ya había explorado el novelista *beat* Jack Kerouac en su célebre novela *On the Road* (1957), escrita en un rollo de papel continuo y durante tres semanas de intenso trabajo. Del mismo modo, Bangs afirma en su artículo que lo escribió a lo largo de doce horas seguidas, sin interrupciones, pero tal como ocurre en el caso de la novela de Kerouac, la escritura espontánea, casi automática, es fruto de un intenso trabajo preparatorio, el momento de la escritura en flujo viene precedido de la creación de un corpus organizado de ideas; en el caso de Bangs esto se evidencia en múltiples textos previos que, como “Of Pop and Pies and Fun...”, van construyendo su ideario rock y que volverán a proyectarse en textos posteriores, como “Iggy Pop: Blowtorch in Bondage” (“Iggy Pop: soplete sometido”), de 1977 o “A Reasonable Guide to Horrible Noise” (“Una guía razonable del ruido horrisono”), de 1981. Todo un arsenal de dominio de las técnicas compositivas para la creación de un texto que ya no es sino la pura creación del escritor a partir de unos materiales seleccionados por su validez para sostener el argumento defendido, sin otra entidad más que la de servir como objeto temático, punto referencial externo al texto, pero al que ofrece una palanca de impulso, de manera que “James Taylor Marked for Death” ya no es propiamente el comentario crítico que extiende los significados de un texto musical primario, sino un texto creativo, donde lo periodístico es un enfoque aparente, pero, en realidad no proporciona la pauta genérica que estructura un texto de afirmación ideológica, un texto de combate, que va más allá del periodismo de opinión y que solo de pasada cumple la función informativa, de un subjetivismo radical e intencionadamente polémico.

El artículo en cuestión aparece dividido en tres partes tituladas: 1. “Part One: Cave Kids” (“Primera parte: Chicos cavernícolas”); 2. “Part Two: ‘Partyn’ with the Free-Lance Bigot” (“Segunda parte: De copas con el fanático profesional”); 3: “Part Three: Tales of Presley” (“Tercera parte: Cuentos de Presley”). Comentemos con algo más de detalle la arquitectura compositiva de cada una de ellas para llegar a entender cómo se organiza la escritura y de qué manera se va armando el tejido que dibuja la tesis defendida por el autor.

La primera parte se abre con una invocación directa al narratario, a quien se nombra como “*punk*” (“escoria”, “macarra”, pero también, aficionado al *punk rock*), es decir, un lector cómplice con la postura que defiende el propio autor. Y, sin embargo, Bangs lanza sus invectivas contra este mismo lector modelo, porque “no sabe ver” dónde está la esencia del punk rock. La figura del autor implícito que construye el texto tiene un afán curiosamente “canonizador”, algo en principio contradictorio con el ideario rock expresado a lo largo del texto y esto se declara desde su mismo comienzo, cuando reprocha a aquellos lectores que escuchan a bandas de hard rock como MC5, The Stooges (a los que en otros textos a considerado como el modelo más digno de imitación por el punk rock) o las más exitosas Grand Funk o Led Zeppelin, su olvido de “lo auténtico”, esa fugacidad insolente que tuvieron los británicos The Troggs en 1966 y que a estas alturas, 1971, parece como si nunca hubieran existido para la parroquia más radical de los seguidores del rock.

Tras esta introducción bronca al tema del artículo, Bangs plantea su argumentario y pronto veremos que la música de The Troggs es solo un ejemplo que queda reducido a ser nada más que una especie de palanca que el escritor necesita para poder expresar sus ideas, no sobre la banda británica, insistimos, sino sobre el rock en sí mismo.

El autor comienza la expansión de aquella invectiva introductoria recordando de dónde tomaron The Troggs su nombre. En este momento, Bangs pasa a construir un pequeño relato, el de una extraña comunidad de niños salvajes que unos campistas encontraron en Gran Bretaña y de que a partir del incidente hablaron los periódicos ingleses. Este microrrelato se plantea “in media res”, cuando los excursionistas son atacados por uno de esos extraños niños salvajes a los que la prensa acabó denominando *troggs* (abreviando el término *trogodytes*, “trogloditas”, sucios seres primitivos y animalizados). La aparición del niño “troglodita” hizo correr despavoridos a los urbanistas que iban al campo a buscar esa paz que se trocó en pánico. Lo que le interesa a Bangs de la historia es recordarnos que, al decidir llamarse The Troggs, la banda de rockeros se estaba identificando con ese primitivismo salvaje, que, como veremos, el autor considera como la “auténtica esencia” del rock’n’roll. No hay ninguna referencia más a las razones que habían llevado a aquellos chicos a escapar al campo a vivir casi como fieras, ni a quiénes eran en realidad, ni de dónde venían, de qué familias escaparon, nada. Lo que le interesa al autor es esa vida al margen, ese retorno a los instintos primarios desatados, el miedo que esto le causa a la sociedad bienpensante y cómo los jóvenes músicos se lo toman como una broma divertida que molesta a los mayores, tanto como para ponerse como nombre de banda el que los diarios aplicaron despectivamente a aquellos adolescente antisociales. Enseguida el autor plantea una reivindicación del espíritu troglodita y fantasea con la idea de que alguno de aquellos adolescentes salvajes hubiera fundado un grupo de rock y hubieran puesto de moda el *trip* troglodita, hasta el punto de que la gente fuese luciendo huesos atravesados en la nariz y el capitalismo hubiese convertido el fenómeno en un negocio. Llega a parodiar el eslogan publicitario de un cepillo dental de piedra: “Mon, they just LOVE to brush with a Stone Stiletto!

Fits all common filing styles”¹⁸⁰ (BANGS, 1987a: 282). Tras un largo párrafo, concluye que nada de eso ocurrió, aunque sí que dieron impulso al inicio de la carrera de The Troggs, que Bangs resume así:

They did have extremely analogous elements in their music that gave listening to it all the appeal of riding a mad bull elephant bareback down into the valley of decision to kick punk Jo Jo Gunne ass right and left. Their music was strong, deep as La Brea without sucking you straight down into the currentless bass depths like many of their successors, and so insanely alive and fiercely aggressive that it could easily begin to resemble a form of total assault which was when the lily-livered lovers of pretty-pompadoured, la-di-da luddy-duddy Beat groups would turn tail just like the tourists before them and make for that Ferry Cross the Mersey.¹⁸¹ (BANGS, 1987a: 283-284).

La referencia final al ferry de la ciudad de Mersey tiene que ver con una evocación de ese pop beat británico nada agresivo, melódico y profundamente complaciente con el “buen gusto” de los mayores, la canción “Ferry Cross the Mersey”, de Gery and The Pacemakers¹⁸². En su lugar, The Troggs, “Cause this was a no-jive, take-care-of-business band [...] “churning out rock ‘n’ roll that thundered right back to the very first grungy chords and straight ahead to the

¹⁸⁰ “¡Mamá, cómo les GUSTA cepillárselos con un Stone Stiletto! Para toda clase de dentaduras”. Trad. Ignacio Julián en Bangs 1987b: 106)

¹⁸¹ “Su música era potente, profunda como los pozos de alquitrán de La Brea sin succionarte directamente hacia esas profundidades pastosas como muchos de sus sucesores, y tan locamente viva y rematadamente agresiva que muy bien podría tomarse como alguna clase de ataque, momento en que todos aquellos amantes cobardes de los grupos beat de bonitos pompadours y anticuados la-di-las huían despavoridos, como lo habían hecho aquellos turistas antes, y abordaban el Ferry que cruza el Mersey”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b: 107).

¹⁸² Ofrecemos aquí el enlace a la canción citada:
<https://www.youtube.com/watch?v=08083BNaYcA>

fuzztone subways of the future¹⁸³” (BANGS, 1987a: 284-285). Hace hincapié Bangs en que las canciones de The Troggs trataban fundamentalmente de sexo, algo que considera que puede ser el argumento central para hilvanar un desarrollo argumentativo que no “duerma” a sus lectores e, incluso, la base de todo rock’n’roll. Enseguida cita la canción “I Want You” del primer álbum de The Troggs, considerándola el germen de lo que vendría después en el *high nergy rock’n’roll*, y afirmando con un lenguaje gamberro, apropiado al tema de la canción, que era esa “the one the MC5 jerked off to”¹⁸⁴ (BANGS, 1987a: 290). Bangs escribe a propósito de The Troggs lo contrario de lo que había hecho en su primera crítica sobre MC5, que comentamos páginas atrás. Si entonces menospreciaba a los británicos para realzar el disco de los MC5, ahora desprecia a estos para ensalzar a The Troggs. El propio Bangs lo reconoce en una larguísima nota al pie en la que recuerda este tratamiento en espejo; una muestra más de que revisa discos de los que ya ha hablado en otros artículos y si en su nueva escucha le resultan útiles para armar su argumentario acerca de la “esencia” primitivista del rock’n’roll, no duda en cambiar el enfoque y el juicio con el que los había evaluado con anterioridad. Bangs es un escritor defendiendo una ideología rock, para él la música es una caja de herramientas donde encuentra lo que necesita en cada momento para estructurar su tesis. Siguen páginas centradas fundamentalmente en la “lascivia” de The Troggs como elemento identitario de la actitud rock:

Many of the Troggs’ songs, aside from the fact that they were immediate come-ons and male self-aggrandizement, also seemed to have

¹⁸³ “Y es que era esta una banda sin monsergas que iba al grano (...) descargando un rock’n’roll que atronaba de regreso a los primeros acordes guarros y que a la vez se dirigía a las distorsionadas sonoridades del futuro”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 107).

¹⁸⁴ “Esa con la que los MC5 se la pelaban”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 109)

an extra-excited, almost celebratory quality about them, sexual anthems and sexual whoops that get banned from the radio and get played by their proud owners never at parties for the titillation of giggling cases of arrested development but rather at home alone sitting in front of the speakers so you can pick up that full charge of bravado and self-affirmation even if the basic image is as corny at least as John Wayne; when you're a kid you need stuff like that.¹⁸⁵ (BANGS, 1987a: 312-313)

Aquí encontramos las claves más sencillas de lo que Bangs entiende por rock: “come-ons”, “male self-aggrandizement”, “extra-excited”, “celebratory”, “sexual anthems”, “full charge of bravado”, “self-affirmation”: golpes de efecto, fanfarronería, excitación máxima, celebración, himnos sexuales, descargas de furia, autoafirmación juvenil. Ahora se entiende el título del artículo: se dirige contra la idea de rock como arte, contra las letras de canciones que pretenden ser literarias y socialmente concienciadas, en definitiva, contra todo aquello que representaba en su tiempo el cantautor James Taylor. Para ello ha venido comentando fragmentos de las letras de las canciones del álbum *Wild Thing* y comparándolas con lo que ofrecen otras bandas mejor consideradas por la crítica, pero a las que Bangs juega como, en cierto modo, “traidoras” al espíritu antipretencioso, ruidoso y provocador del rock. Poco importa que tenga que desdecirse de los digiramos que le dedicaba a bandas como The Stooges en artículos que había escrito antes (como el que comentamos al comienzo de este apartado), porque la música rock está en constante movimiento, como sus seguidores, como la sociedad en la que surge, como el negocio que se fragua a partir de ella y a su alrededor. Bangs, se identifica con ese espíritu rock'n'roll que él cree encontrar en las canciones de

¹⁸⁵ “Muchas de las canciones de los Troggs, aparte de que eran golpes de efecto y fanfarronería machista, también parecían tener un carácter sobreexcitado y casi celebratorio, himno sexuales y gritos rijosos que la radio censura y que nunca son pinchados por sus orgullosos dueños en las fiestas para no causar excitación y risitas reprimidas, sino en sus casas sentados a solas ante los altavoces para así poder captar la descarga total de bravura y autoafirmación aunque la imagen básica sea tan anticuada como por lo menos John Wayne; cuando eres un crío necesitas cosas como esas”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 118).

The Troggs, en lo que también es una negación de la una escritura literaria, deliberadamente artística, a la que ataca desde su estilo de prosa punk, restallan, barriobajera, agresiva, insultante a veces, desmelenada, escandalosa. La música de la que habla es la que le inspira el tratamiento estilístico de su escritura, su prosa va dejándose llevar por los sonidos, por las letras de las canciones, por la actitud de los músicos.

La segunda parte del artículo se abre con la canción emblemática de The Troggs, “Wild Thing”, a la que considera una de las canciones más puramente ajustadas a lo que Bangs considera rock. El autor reproduce íntegramente la letra y a continuación vuelve a dirigirse de manera directa al narratario, todos esos chicos punk que son demasiado jóvenes para haber vivido con plena consciencia el éxito de The Troggs en 1966 y traduce su criterio crítico a lo que supone que su lector modelo puede entender:

Boys and girls, I mean to say you'd best take that one to HEART 'cause if your school or hotrod or dooper clique ever really did get that loose, you would be so heavy you would pierce the very ground and fall through to China where else where they'd put you in a zoo and feed you lentils and rice and all other manner of good green things and Red Guard kats an' kitties would bop down in droves to laugh at yer ten-buck Rod Stewart-style sculpt or tenderly abused and wrinkled black leather jacket¹⁸⁶. (BANGS, 1987a: 319-320)

Continúa Bangs dirigiéndose a sus lectores incorporados a la función de narratario del texto, les dice que si se toman en serio la canción, tendrán “KLASS” (“clase”), así, con mayúsculas, dejarán de importarles las rutinas del instituto

¹⁸⁶ “Chicos y chicas, lo que quiero decir es que debéis tomaros esa canción con el CORAZÓN, pues si vuestras pandillas del cole, los hot rods o las drogas alguna vez se *desmelenasen* realmente así, pasaríais tantísimo que agujerearíais el suelo mismo y apareceríais en China, donde os meterían en un zoo, os alimentaría con arroz, lentejas y toda clase de verduras, y los tíos y tías de la Guardia Roja acudirían en masa a reírse de vuestros pelos a lo Raid Setwart o de vuestra arrugada y tiernamente ajada chaqueta de cuero negro”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b: 121.

donde estudian, saltarán por encima de sus vidas aburridas y les parecerá que se encuentran “into the blaring skye” (“en el cielo atronador”) y sigue, comparando la revolución sonora que a su juicio supuso la canción con la obra innovadora de Charlie Mingus en el jazz. “Wild Thing” es una lección de rock’n’roll que Bangs sitúa en ese punto medio entre el surgimiento del hard rock con el primer disco de la banda británica Cream y su decadencia con el final como banda de The Stooges. No tiene piedad con sus narratarios, les llama, con mayúsculas otra vez, “STUPID FUCKERS” (“putos capullos”) y profetiza que si no se sigue su ejemplo “rock ’n’ roll may turn into a chamber art yet or at the very least a system of Environments¹⁸⁷.” (BANGS, 1987a: 324). El autor sigue en la misma tónica, dejándose llevar por su pasión por la canción de The Troggs, hasta que por fin formula de una manera directa su tesis sobre lo que fue y debería seguir siendo el rock:

All those early songs about rock ’n’ roll were successive movements in a suite in progress which was actually nothing more than a gigantic party whose collective ambition was simple: to keep the party going and jive and rave and kick ’em out cross the decades and only stop for the final Bomb or some technological maelstrom of sonic bliss sucking the cities away at last¹⁸⁸. (BANGS, 1987a: 326-327)

Esta es la clave del rock’n’roll para Bangs: fiesta, desenfreno, violencia sonora juvenil como un escupitajo a la cara del sistema y de todo ello se contagia su prosa en este texto. El rock no puede ser adulto, ha de ser una filosofía de vida

¹⁸⁷ “Es posible que el rock’n’roll acabe convertido en un arte de cámara o en, como mínimo, una red de ecosistemas”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 122.

¹⁸⁸ “Todas aquellas primeras canciones sobre el rocanrol eran movimientos sucesivos en una suite en construcción que de hecho no era más que un fiestorro cuya ambición colectiva era sencilla: seguir de jarana, bailar, delirar y patearlos a lo largo de las décadas deteniéndose solo para la Bomba final o una vorágine tecnológica de felicidad tónica que por fin arrase las ciudades”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 123.

basada en la juerga, la irresponsabilidad y la huida de toda norma que no sea la diversión. No puede ser arte, no puede ser “productivo”, no puede ser “socialmente integrado”, no puede ser bien visto, como filosofía de vida es un plantarse en la adolescencia, no seguir más allá, vivir al margen del sistema de normas y valores adultos, desertar de la sociedad, sin otro fin que pasarlo bien hasta que todo estalle. En algún momento, Bangs considera que puede que él mismo se haya convertido en un viejo cascarrabias, pero, si así ha sido es porque la primera generación del rock, al llegar a a vida adulta: “What I want to get at is what we did to the Rock 'n' Roll Party by making it the soundtrack for our personal and collective narcissistic psychodramas¹⁸⁹” (BANGS, 1987a: 332). Las páginas que siguen, ahondan en esta idea, hasta el punto de que esta segunda parte del texto es la que constituye más propiamente como un ensayo sociocrítico de cómo el rock, hacia 1971, se había convertido en algo muy distinto a lo que fue en sus orígenes, se había vuelto “serio”, “adulto”, “artístico”, “comprometido”, “importante”. El estilo de la prosa de Bangs, intenta huir de esa misma seriedad de la que abomina y para ello no cesa de explorar el tono conversacional, envolviendo la reflexión en un discurso inspirado en la oralidad, lleno de invocaciones al narratorio, de coloquialismos y términos jergales, como si se tratase de un discurso hablado. Su estilo es vivo, flexible, mestizo y, aunque su argumentario es muy sólido desde el punto de vista estético y sociológico, las soluciones que da procuran ser expresadas con un lenguaje sencillo, que pretende escapar de cualquier tipo de solemnidad intelectual:

[...] You can play it cool and just get a guitar and start writing songs about easy things, like crises you've remembered in relationships with people you cared for, or what's going on (and I mean really going

¹⁸⁹ “Lo que pretendo señalar es lo que le hicimos a la Fiesta del Rocanrol al convertirla en la banda sonora de nuestros narcisistas psicodramas personales y colectivos”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 125.

on, like Who are the men that run this country?) in that great wide world outside your window [...] ¹⁹⁰. (BANGS, 1987a: 339).

Eso es la vida rock, reaccionar en la fiesta, con la fiesta y desde la fiesta contra la sociedad alienante, contra el sufrimiento cotidiano en ciudades como Detroit, donde la vida es simplemente “intolerableness” (“intolerable”) y no esa música egocéntrica, la de músicos “suaves” de éxito como Elton John o James Taylor, representantes de lo que Bangs (1987a: 360) denomina “I-Rock” (“Rock del yo”). Las diatribas del autor contra este último tipo de música acaban con una fantasía delirante: matar a James Taylor de un botellazo en la cabeza, que convierte en un chiste cuando imagina cómo publicarían la noticia en *Rolling Stone*: “EXTRA! TRAGEDY STRIKES ROCK! SUPERSTAR GORED BY DERANGED ROCK CRITIC!! “We made it,” gasped Lester Bangs as he was led by police from the bloody scene. “We won.” ¹⁹¹ (BANGS, 1987a: 362).

Pocas páginas después, Bangs, que escribe desde un “yo” muy intensamente marcado a lo largo de todo el texto, se quita la careta y ya se muestra como un escritor, sí, pero un escritor “rock”, una nueva especie, mutación del periodista *gonzo* a lo Jim Thompson, que toma su carburante creador de la música que ama y del estilo de vida que la acompaña. Merece la pena citar parte de este largo autorretrato que se extiende a lo largo de algo más de dos páginas:

¹⁹⁰ “[...] Puedes hacerte el chulo y simplemente coger una guitarra para componer canciones sobre cosas sencillas, como crisis de las que te acuerdas en relaciones con personas que te importaban, o lo que está pasando (y me refiero a lo que está pasando *realmente*, como quiénes son los hombres que gobiernan este país) en ese vasto mundo que ves por la ventana[...]”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 127.

¹⁹¹ “¡EXTRA! ¡LA TRAGEDIA GOLPEA AL ROCK! ¡UN CRÍTICO DE ROCK TORTURA Y ASESINA A UNA SUPERESTRELLA! ‘Lo hemos logrado’, mascullaba Lester Bangs mientras la policía se lo llevaba detenido desde la ensangrentada escena del crimen. ‘Hemos ganado’”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 134.

Am I a crank? I feel somewhat like the Uncle Scrooge of pop top journalism; except that twenty-two seems like no age to wear the persona of cantankerous coot so naturally. What's more, the certain self-consciousness of all this makes me a rockcrit auteur, which means James Taylor with a typewriter which means a suicide. Assuming, that is, that I take all this with a solemnity as unrelenting as its style. But the real truth, and it's the only way I could continue to feel positive and even enthusiastic about what I'm doing in this business that they haven't found a name unpejorative enough for yet, is that while I mean every word I say or most of them anyhow and intend 75% of this kidney pie in total seriousness and passion that's not in the least feigned, I also take it with absolutely no seriousness at all. That is, I believe in rock 'n' roll but I don't believe in Rock 'n' Roll even if I don't always spell it the same way, and I believe in the Party as an exhilarating alternative to the boredom and bitter indifference of life in the "Nothing is true; everything is permitted" era, just as it provided alternatives in the form of momentary release from the repression and moral absolutism of the fifties¹⁹². (BANGS, 1987a: 378-379).

Tomarse el rock en serio y, al mismo tiempo, no tomárselo en serio es el delicado equilibrio que busca Bangs como escritor. La aparente paradoja nace precisamente de su intento por "hacer una escritura rock", que no es exactamente anti intelectual, pero sí "*a-intellectual*" (*a-intelectual*), nos dice Bangs (1987a: 379) en el sentido de que no es una mera especulación filosófica o estética, sino "*a way*

¹⁹² "¿Soy un cascarrabias? En cierto modo me siento como el Tío Gilito del periodismo pop de primera división; excepto que veintidós años no parece ser la edad apropiada para encarnar con naturalidad el personaje de aguafiestas malhumorado. Es más, la cierta vergüenza que siento por todo ello me convierte en un *auteur* de la crítica rock, lo que significa que soy como James Taylor con una máquina de escribir, es decir, un suicida. Suponiendo, sea dicho de paso, que me tomo todo esto con una solemnidad tan implacable como la de su estilo musical. Pero la verdad, y es la única manera en que puedo sentirme todavía positivo e incluso entusiasta sobre lo que hago en este negocio al que todavía no le han encontrado un nombre más peyorativo que este, es que si bien creo en cada palabra que digo, o en cualquier caso en la mayoría de ellas, y me tomo el setenta y cinco por ciento de esta empanada con una seriedad y una pasión que no son fingidas en lo más mínimo, también me lo tomo sin ninguna seriedad. Es decir, creo en el rocanrol pero no creo en el Rocanrol aunque los deletree distinto, y creo en la Fiesta como una alternativa regocijante al aburrimiento y la amarga indiferencia de la vida en la era del 'Nada es verdad; todo está permitido', del mismo modo que esta ofrecía alternativas en forma de liberación momentánea de la represión y el absolutismo moral de los años cincuenta." Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 139.

of life” (un *modo de vida*). Por esta razón, aquello a lo que aspira Bangs no es a que su trabajo entre dentro de los cauces habituales de la crítica cultural, considere a sí mismo como un *auteur*, un escritor literario y no un periodista, pero claro un *escritor rock*, no un escritor *de* rock. Su libertad creativa es total, se enfrenta a su material como un literato a la vida real que quiere contar: desde su más extrema subjetivación; no como haría un periodista: dando testimonio lo más veraz posible de la realidad tal como ocurrió, buscando una objetividad discursiva que, aún siendo imposible en términos absolutos, se convierte en su máxima aspiración no por nunca alcanzada no menos condicionante de su forma de encarar la escritura. Una libertad como la que exhibe Bangs solo la alcanza, dentro de la profesión periodística, el columnista. Como indica Antonio López Hidalgo, la columna es el más libre de los géneros periodísticos:

[...] Busca nuevos lenguajes y estructuras, y, más allá de ceñirse al análisis efímero de la actualidad, busca en la vida cotidiana teas de los que nutrirse. Incluso se baña en el agua fresca de la ficción, un privilegio que no le está permitido a otros géneros periodísticos” (LÓPEZ HIDALGO, 2002: 27).

Esta misma libertad es de la que hace gala la escritura de Lester Bangs, aunque libre también del formato corto, canibalizando la crónica y el ensayo periodístico, empleando recursos de largo aliento propios del *periodismo narrativo de inmersión* (LÓPEZ HIDALGO y FERNÁNDEZ BARRERO, 2013 y LÓPEZ HIDALGO, 2018) y muy especialmente de las estrategias del Jim Thomson de *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Miedo y asco en Las Vegas*), publicada precisamente el mismo año, aunque meses más tarde que el artículo de Bangs, para enfrentarse al material sobre el que escribe. Lo que diferencia al trabajo de Bangs del de los periodistas “de inmersión” es que él no se sumerge temporalmente en una situación para escribir sobre ella desde la empatía y luego volver a su vida “normal”, sino que

opta por escribir, como él mismo dice, *desde un modo de vida* “cojonudo” ([el rock] as a *way of life* it’s a humdinger), que acepta como su manera de ser. Bangs *es* rock, *vive* rock y *escribe* rock. Es consciente, además, de que está haciendo algo que nadie antes ha hecho y para ello recurre a cualquier estrategia retórica a su alcance y, además, no esconde que su escritura es una forma de *resistencia*, como lo es el rock que defiende, tal como hemos comentado más arriba:

I’ve tried everything, right here in this fucking diatribe I’ve tried gratuitous insults, scatology, highschool flashbacks, plain invective, homicidal fantasy in one instance, and even though I feel good about the latter at least I know that no matter how much I rant things ain’t gonna get better till it’s time for ’em to¹⁹³. (BANGS, 1987a: 381-382)

Esta segunda parte acaba con una sentencia que parece propia de un final de pieza: “And, until it comes, there’s always myth.” (BANGS, 1987a: 383), “y, mientras llega eso [el momento en que las cosas cambien], siempre nos quedará el mito”. No obstante, el autor continúa durante nueve páginas más, las que se extiende la tercera parte del texto, bajo el título de “Tales of Presley”.

En esta tercera parte, el centro de la reflexión parte de las letras de las canciones de The Troggs de una manera aún más detallada de como as había tratado antes, pero, además, considerándolas como autobiográficas y generacionales a un tiempo. Téngase en cuenta que el título de esta parte, “Cuentos de Presley”, juega con una dilogía: el apellido Presley. El cantante y compositor de los temas de The Troggs se llamaba Reg Presley (falleció en 2013), a él hace referencia el título, pero todo el mundo recordará que otro Presley, Elvis, fue “el rey del rock”. Este juego con el doble sentido (denotativo, al nombrar al

¹⁹³ “Lo he intentado todo, en esta jodida diatriba he probado con insultos gratuitos, escatología, recuerdos del instituto, invectiva pura y dura y en una ocasión fantasías homicidas, y aunque me siento a gusto con esto último por lo menos sé que, por mucho que me queje, las cosas no va a mejorar hasta que llegue el momento”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 140.

compositor de las canciones que comentará Bangs a continuación; connotativo, al referirse al rock como género de la música pop que explota con Elvis) reitera la interpretación que Bangs hace de la música de The Troggs, como ejemplo del rock más primario y punk, el ideal de rock'n'roll por el que combate la escritura crítico-literaria del autor.

Comienza su alegato, con una página dedicada a cómo The Troggs intentaron, hasta la paranoia, evitar la censura de las radios de onda media por sus canciones plagadas de alusiones sexuales que no entraban dentro de los patrones de la moral dominante. Y Bangs no puede ser más directo al comentar la letra de la canción titulada con un número, “66-5-4-3-2-1”, tras un comienzo en que compara el título con otros temas firmados por artistas de soul como Wilson Pickett o The Marvelettes. Concluye que, al menos en el caso de la canción de The Troggs, el título no hace referencia a un número de teléfono de, por ejemplo, una chica a la que se desea enamorar, como pudiera suponerse en primera instancia, sino a algo mucho menos sentimental y mucho más grosero: “What it is is a countdown till penile penetration of Reg’s girlie’s box¹⁹⁴” (BANGS, 1987a: 383-384). La prosa de Bangs ya es descaradamente producto de la hibridación con la actitud punk de la música de la que habla, provocativa por su “propia impropiedad”, valga la antítesis, nacida de una sincera demostración de libertad al margen de toda norma de buen gusto, libre e irrespetuosa (o libre y, por eso mismo, irrespetuosa). Una vez más es la referencia al sexo sin tapujos la principal marca de la liberación adolescente de la represión adulta, enseña de la actitud rock: la liberación de los instintos de ese momento de la vida en que el ser humano aún no ha caído presa de los convencionalismos castrantes de la sociedad adulta, aunque el machismo es también más que evidente. No son pocas las veces en que Bangs reconoce esa

¹⁹⁴ “Es la cuenta atrás hasta que el pene de Reg penetra el pitorro de su chica”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 141.

característica del rock: cuando él escribe, el rock parece ser cosa de “machos”, lo que genera algunas contradicciones en el discurso del escritor disfrazado de crítico que él mismo se encarga de remarcar. Pero a estas alturas del artículo, lo que interesa es mostrar a The Troggs como una banda acosada por la paranoia de las radios, de las que dependían para dar el salto comercial que les permitiría vivir de la música. El autor da a continuación algunos ejemplos de artistas castigados por esa censura que temían los británicos, como la banda afroamericana *Sly and The Family Stone* (curiosamente, aunque no lo indica Bangs, la mayoría de artistas censurados por la explicitud sexual de sus letras son gente de color). Pero, enseguida se salta este anecdótico para entrar más a fondo en el tema, no sin antes dar una nueva indicación de cómo su escritura va creciendo en paralelo a la música, o a lo que Bangs cree que simbolizan esas canciones de las que parece hablar. He aquí una muestra de autoconsciencia estética: “But my scholarly mind has led me down the primrose path of digression again, I fear. In fact, I seem to be digressing all over the place. I don’t even remember what I was writing about two pages ago”¹⁹⁵ (BANGS, 1987a: 388-389). Esto es, el autor elige una prosa casi de escritura automática, un libre fluir de ideas inspirado, como decíamos más arriba, en la escritura desatada y espontánea de Jack Kerouac. Enseguida retoma el asunto donde lo dejó aparcado antes de la digresión, el sentido de la letra de la canción de The Troggs, pero ahora construye una historia de amor sexo y derrota a partir de esa “66-5-4-3-2-1”, en la que el protagonista masculino es un *lumpen* que patea las calles en busca de cualquier cosa que pueda cambiar por un poco de pan y la chica de sus sueños ahora es una mujer desolada y derrotada. Las interpretaciones y las glosas narrativas que Bangs sigue haciendo de las letras de

¹⁹⁵ “Pero me temo que mi mente estudiosa me ha llevado nuevamente al primaveral sendero de la digresión. De hecho, parece que voy desviando por doquier. Ni siquiera recuerdo sobre qué he escrito hace dos páginas”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 142.

Reg Presley van todas por el mismo camino, trazando paso a paso las letras de aquel eslogan punk que llegará en 1977: “no future”. Las canciones de los Troggs, las letras de Preseley, son la confesión de las frustraciones, los sueños y los deseos de adolescentes desesperados, cuyo futuro es perderse en el lodo y convertirse en escoria social. Las evocaciones de películas de monstruos de *serie b* se enlazan con los relatos que Bangs va creando a partir de las canciones, en una suerte de imitación de las pesadillas de William Burroughs. La prosa de Bangs no llega al extremo del *cut-up* de Burroughs, aún conserva algún hilo argumental, pero va metiéndose más y más en una fantasmagoría, en la que poco queda de crítica musical, pues la música parece servir solo como punto de partida del vuelo libre de la escritura. Casi olvidamos a The Troggs, solo están aquí para dar combustible a la ficción y así, acaba el texto como se acaba un relato:

[...] she’s sunk deep in white slavery and opium addiction in a brothel in Puerto Vallarta which brought Reg down bad for a while till he realized there was nothing he could do about it and started gettin’ back to the good times again with all the willing young ladies who breathed a little harder at his precipitate Stardom and many of whom are described both herein and in the songs of the Troggs of course. He even moved out of his parents’ house, and he wasn’t even thirty yet¹⁹⁶. (Bangs, 1987a: 405-406)

Estas son las historias de Presley, un artefacto narrativo a partir de las canciones de The Troggs, más allá del periodismo musical, un alarde literario y alucinado, producto de una escritura que se levanta sobre el objeto de su atención primaria y vuela impulsada por las sensaciones que la música sugiere al escritor.

¹⁹⁶ “Ella había caído en las redes de la trata de blancas y la adicción al opio en un burdel de Puerto Vallarta, lo que deprimió a Reg por un tiempo hasta que comprendió que no había nada que él pudiese hacer y volvió a pasarlo bien como antes con todas esas jovencitas complacientes que se quedaban sin aliento ante su precipitado Estrellato, muchas de las cuales han sido descritas aquí y, por supuesto, en las canciones de los Troggs. Incluso abandonó el hogar paterno, y ni siquiera había cumplido los treinta.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 148.

Bangs ya no hace crítica, ahora el texto primario no son las canciones de las que se sirve, sino ese magma interior, mezcla de experiencia vital, ideas contraculturales y prosa *beatnik* que convierte su trabajo en el de, sí, un *auteur*. ¿De qué habla Lester Bangs cuando habla de rock?, ahora la respuesta está clara: de Lester Bangs.

5. Mozart-Salieri y una vida rock'n'roll.

La cuarta parte de *Psychotic Reactions* la titula Greil Marcus, su antólogo, “Slaying the Father” (“Matando al padre”). En ella recoge cinco piezas fechadas entre 1975 y 1980, todas sobre Lou Reed, probablemente el músico que más admiró Lester Bangs, desde sus principios en The Velvet Underground y durante toda su carrera como solista; mantuvo con él una relación no solo profesional, sino también personal, que Marcus había comparado en su introducción a la antología como la que mantuvieron Mozart y Salieri. Pero ¿quién era aquí el maestro y quién el discípulo? En un principio, cabe suponer que Reed sería Mozart y a Lester Bangs, que nunca podría alcanzar su genialidad como músico, le tocaría el papel del celoso segundón Salieri, incapaz de llegar a la altura del genio. La comparación es improcedente, porque Bangs, aunque probó fortuna en la música al final de sus días, se había empeñado en autoafirmarse como escritor. Sus discos no fueron otra cosa que un divertimento, pues al final de sus días sus proyectos seguían siendo fundamental y estrictamente literarios, entre ellos la preparación de una antología de sus escritos sobre rock, que acabaría siendo, como ya hemos indicado páginas arriba, el guion seguido Marcus para armar *Psychotic Reactions*.

Todos los escritos seleccionados para esta cuarta parte de la miscelánea de textos de Bangs son interesantes desde el punto de vista de esa escritura rock que ya no necesita comentar un disco, sino que se construye como un discurso autónomo a partir de él, pero es especialmente significativo el titulado “Let Us Now Praise Famous Death Dwarves, or How I Slugged It Out with Lou Reed and Stayed Awake” (“Dejadnos alabar a famosos enanos de la muerte o Cómo me peleé con Lou Reed y me mantuve despierto”), publicado en la revista *Creem* en marzo de 1975. Aparentemente el texto se presenta como una entrevista, pero en realidad es, de nuevo, un relato, donde el diálogo está más cerca de los modelos de la novela de ficción que del periodismo.

Se abre la pieza con una afirmación tajante acerca del ego como motor de la actividad de las estrellas del rock, “the driving poison in the vitals of every postar” (“el veneno que impulsa los biorritmos de todas las estrellas del pop”) y con una pregunta retórica en la que el protagonista de su artículo no sale precisamente bien parado: “Who else but Lou Reed would get himself fat as a pig, then hire the most cretinous band of teenage cortical cavities he could find to tote around the country on an all-time death drag tour?¹⁹⁷” (BANGS, 1987a: 766). Continúan las preguntas retóricas en los siguientes párrafos, Reed adormecido por el secobarbital grabando *Berlin*, el álbum más depresivo de la historia, a juicio de Bangs; Reed renaciendo de sus propias cenizas, el superviviente; Reed simulando inyectarse droga en un concierto, mientras interpreta la canción titulada precisamente “Heroin”... Toda esta serie de interrogaciones retóricas encadenadas tienen como finalidad destacar la capacidad de Lou Reed para mudar de piel y sorprender a sus fans con giros inesperados, tanto en su música

¹⁹⁷ “¿Quién sino Lou Reed engordaría como una cerdo y luego contrataría a la banda más cretina de cavidades corticales adolescentes que pudiese encontrar para acarrearlos por todo el país en la gira definitiva de travestismo y muerte?” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 271.

como en su actitud como estrella del rock. Reed es un personaje difícil de catalogar: cuando parece que has podido clasificarlo como un bala perdida, un perdedor, reaparece como un músico capaz de conseguir éxitos comerciales; y cuando crees que esta es su personalidad definitiva, gira de nuevo hacia proyectos de suicidio comercial, como *Metal Machine Music* (1975). Si en una gira aparece sobre los escenarios como un yogui esquelético y a punto de morir de una sobredosis, en la siguiente se muestra gordo y sedado, y años después reaparece con un cuerpo musculoso y fibroso, trabajado a base de vitaminas y gimnasio. Esta capacidad camaleónica es la que seduce a Bangs: tanto el personaje de la estrella pop Lou Reed, como la música que compone son una constante sorpresa. Sin embargo, en la relación personal que mantienen, como se demuestra en esta pieza, hay una extraña mezcla de admiración y respeto, de un lado, y de desprecio del otro. El diálogo que mantienen a lo largo de “Let Us Now Praise Famous Death Dwarves...” es poco educado por las dos partes, provocaciones continuas y violencia verbal del uno hacia el otro, aunque todo parece un juego que nadie más que ambos parecen entender y que, de una manera indirecta, presenta una imagen patética del crítico musical, como si en la batalla hubiese habido un solo ganador, Lou Reed.

El texto se divide en tres partes. A la primera de ellas hemos hecho alusión son ocho interrogaciones retóricas que quieren dejar bien claro que, a pesar de sus contradicciones, Lou Reed es único. El primer párrafo, breve, era una afirmación, como ya adelantamos más arriba, de que un ego desatado es la característica más definitoria de toda estrella pop. A continuación le siguen seis interrogaciones retóricas comenzadas por “Who?” (¿Quién?), y una séptima comenzada por “What other rock artist?” (“Qué otro artista de rock?”), con una interpelación al lector después de la tercera para que le nombre a alguien que haya sido capaz de componer un disco tan derrotadamente triste y complejo como

Berlin (1973), una obra incomprendida en su época, un fracaso comercial en toda regla, y al siguiente ofrecer al público un trabajo de tono claramente pop y tan asequible para el mercado *mainstream* como *Sally Can't Dance* (1974). Comentemos la última de estas preguntas y la afirmación final en la que queda clara la admiración del escritor por el músico:

What other rock artist would put up with an interview by the author of this article, read the resultant vicious vitriol-spew with approval, and then invite me back for a second round because of course he's such a masochist he loved the hatchet in his back?

Not a living soul, that's who¹⁹⁸. (BANGS 1987a: 770)

A estas alturas, 1975, Bangs ya se sabe un crítico respetado, a su manera una “estrella” que se permite los desplantes, caprichos y provocaciones que eran habituales entre los artistas famosos del rock. Parece sentirse orgulloso de haber maltratado a quien parecía ser objeto de su artículo, de “apuñalarlo por la espalda”, como si ello significase una inversión de las tornas: no es el escritor de rock el que necesita al músico, sino al contrario, el artista es importante porque Lester Bangs habla de él.

El escritor juega a boicotear la entrevista con Reed, pero, en realidad, lo que quiere es demostrar su poder, su escritura recibe la misma consideración que la música sobre la que se levanta; constantemente buscará poner nervioso al entrevistado y este consigue ganarse su respeto, por aguantar imperturbable sus envites, como si ambos más que hablar de música, estuviesen luchando en un ring de boxeo, a ver quién de los dos cae antes a la lona. Bangs se complace en su papel aparentemente dominante, aunque el resultado final sea muy distinto. El escritor juega constantemente con la ironía, la parodia ajena y la autoparodia,

¹⁹⁸ “¿Qué otro artista del rock aguantaría una entrevista con el autor de este artículo, leería con aprobación el cruel y vitriólico escupitajo resultante, y me invitaría a un segundo round porque, naturalmente, es tan masoquista que adora que lo apuñalen por la espalda? Ni una sola alma, esa es la respuesta”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 272.

como veremos. Con el párrafo que hemos citado logra interesar al lector: lo que le ofrecerá a continuación no es un artículo de crítica musical al uso, sino una pelea (como avisaba ya el título), una traición, un “vitriol-spew” (“un vitriólico escupitajo”). Con este recurso retórico el escritor se pone a la altura del músico: en teoría el crítico debería actuar como un fan obnubilado por la notoriedad de la estrella de rock, alguien que sabe que es un subalterno y que no debería molestar al personaje, si no quiere hacer peligrar su entrevista. Así era, al menos, lo que ocurría con músicos de cierto renombre en la década de 1970: se exigía al crítico una pleitesía que Bangs no está dispuesto a conceder.

La segunda parte, se abre también con una pregunta: el crítico supone que al lector le parecerá extraño que alguien sea capaz de construir una carrera artística a base de “terminal twitches” (“iros demenciales”) y mas viniendo de empezar en el negocio de la música rock con una banda tan condenada al fracaso como lo fue The Velvet Underground, absolutamente fuera de la onda hippie que dominaba la escena a finales de la década de 1960. A continuación, Bangs resume la carrera de Reed, desde esa insistente visión del artista como alguien que constantemente renace de sus cenizas, para volver a quemarse de nuevo, para renacer otra vez, para...

Primero se refiere a su participación en The Velvet Underground, la banda de rock apadrinada por Andy Warhol, según Bangs, una figura de referencia de la que Lou Redd aprendería sobre todo a convertirse en una personalidad pública a base de vender una imagen *friki*, algo que ya Warhol demostró como irresistible para la gente, esa gente que no se cansa de consumir personajes “raritos”, ocultos tras muros que los vuelven enigmáticos, irresistibles. Reed para Bangs (1987a: 772) es “a completely depraved pervert and pathetic death dwarf” (“un pervertido profundamente depravado y un patético enano de la muerte”, haciendo al final una alusión sarcástica a la baja estatura de Reed) y también “a liar” (“un

mentiroso”), “a water talent” (“un talento desperdiciado”), “a huckster selling pounds of his own flesh” (“un mercachifle que vende al peso su propia carne”, “a panderer living off the dumbbell nihilism of a seventies generation that doesn’t have the energy to commit suicide” (“un macarra que vive a costa del nihilismo de toda una generación, la de los setenta, que ni siquiera tiene la energía necesaria para suicidarse” y aún más:

[...] is the guy that gave dignity and poetry and rock 'n' roll to smack, speed, homosexuality, sadomasochism, murder, misogyny, stumblebum passivity, and suicide, and then proceeded to belie all his achievements and return to the mire by turning the whole thing into a monumental bad joke[...] ¹⁹⁹(BANGS, 1987a: 772-773)

En resumen, Reed es casi una impostura, la imagen de todo lo prohibido, a la vez falsa, una interpretación teatral, y verdadera, pues siempre jugó con la muerte, algo, que por lo demás, era lo que más fascinaba a sus seguidores, según Bangs: todo el mundo “kept expecting him to die” (“esperaba que se matase”). Lou Reed era “that spooky man” (“ese tipo de personaje escalofriante”) capaz de asomarse al abismo y luego retirarse para volver a asomarse otra vez. Seguidamente cuenta un par de anécdotas, ambas en estilo directo, recogiendo las palabras supuestamente literales de los informadores, en las que el artista no queda muy bien retratado. La primera es la confesión de uno de los músicos que participaron el disco *Berlin*, quien contaba que grabaron las pistas instrumentales sin Lou Reed, mientras él ausentaba para beber y drogarse; cuando las partes instrumentales ya estaban grabadas, traían al arrastre al músico y entonces, solo en el estudio y en un estado lamentable, grababa las pistas vocales; no podía hacerlo

¹⁹⁹ “[...] es el tipo que les dio dignidad, poesía y rocanrol al jaco, el speed, la homosexualidad, el sadomasoquismo, el asesinato, la misoginia, la torpe pasividad y el suicidio, para luego proceder a desmentir todos sus logros y regresar al lodo convirtiendo todo ello en un monumental chiste malo [...]”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 187b: 273.

de otra manera, según comentaba el informante. La segunda es el chisme de un camarero de la famosa sala de conciertos, Max's Kansas City, uno de los templos del rock de New York, acerca de que Lou Reed solía aparecer por allí con un aspecto tan demacrado que parecía un insecto y que las camareras lo odiaban, porque nunca dejaba propinas. Acaba de presentar dos momentos en la vida de Reed: en 1973, durante la grabación de *Berlin*, cuando había engordado exageradamente y abusaba de los tranquilizantes y el alcohol, un artista que solo podía hacer su trabajo atontado por las drogas; y ahora en 1974, justo cuando sale el disco siguiente, *Sally Can't Dance*, se ha convertido en un tipo esquelético, de piel cetrina y pelo rapado. De un extremo al otro en un año. Pero cuando parece que Bangs satiriza más al músico, su escritura gira hacia el halago: es por todo ello, por todas que para el escritor Reed es su "héroe" por todas esas "fucked up things", "cosas tan jodidas" que representaba.

Bangs continúa, tras el giro a la alabanza, presentando a Lou Reed como el símbolo perfecto del personaje del "colgado", que era el ideal de su generación, y ahora escritor habla en primera persona del plural, incluyéndose a sí mismo entre aquellos que imitaban la imagen autodestructiva del músico neoyorquino, como una forma de goce vicario que les permitía, al imitar al ídolo, soportar el vacío de sus vidas "normales". El tono de la prosa se vuelve serio, todo el juego de insultos que ha despachado contra la estrella rock en las páginas precedentes pide ahora ser interpretado como una forma irónica de alabanza. Para Bangs, Lou Reed encarna el *zeitgeist* de la generación rock de los setenta e incluso su propia parodia, mostrándose por encima de aquellos que lo adoran precisamente por encarnar el vicio, la perversión y la autodestrucción. Así, el personaje queda ensalzado y las advertencias de que íbamos a leer un "vitriólico escupitajo" nos parecen ahora otra broma más, esta vez la del escritor que se burla de sí mismo como crítico, evitando tomarse en serio. Sin embargo, al final del párrafo la

escritura de Bangs vuelve a girar y de nuevo minusvalora la importancia del artista: “Most probably he had no idea what he was doing, which was half the mystique” (BANGS, 1987a: 779-7780) (“lo más probable es que no tuviese ni idea de lo que hacía, lo cual constituía la mitad de la mística”).

A lo largo de todo el texto la ambivalencia del juicio crítico se mantiene: el personaje, Lou Reed, es un héroe y una estafa, su música es arriesgada y creativa, pero gira hacia un absurdo suicidio artístico a cada disco, ¿es un músico impredecible, solo comprometido con su propio impulso creador o un botarate al que las cosas le salen de casualidad?, como persona real ¿es un colgado drogadicto o un tipo con la suficiente inteligencia y dominio de sí mismo como para jugar con fuego y no quemarse? Todo y nada a la vez, Bangs insiste constantemente en este retrato contradictorio del artista, exhibiendo una contundencia de opinión y juicio que le va colocando a él, página a página, como el verdadero protagonista de la pieza.

Tras esta extraña semblanza del músico, que constituye la segunda parte de la pieza, se abre una tercera que nos prepara para la entrevista que seguirá. De manera indirecta, Bangs nos cuenta que Lou Reed está en Detroit, sede de la revista *Creem*, que por entonces ya dirigía Lester Bangs, ha venido a dar un concierto de la gira de presentación de *Sally Can't Dance* y su manager de la gira, Barbara Full, ha concertado una entrevista entre músico y crítico. Ahora es cuando entendemos “la pelea” a la que se aludía en el título de la pieza:

Yep, the Champ was coming to town, and I was ready for battle. I guzzled Scotch by the case and chewed Valiums like Jujubes. Tried to shoot speed but the quack doctor who services every freako and housewife on Woodward Ave. threw me out of his offices. Mostly I just listened to my Velvets records and what I could stand of Sally Can't Dance, and boned up on my insults. Word had filtered back to me that the Original Miscreant had gotten a good hoot out of the last slash job I

did on him. People were speaking in hushed tones of “a love-hate relationship ... [...]

Now, I’ll admit that I’m flattered by the fact that one of my heroes has become one of my fans (several of them have, in fact; in fact, this usually coincides with my conclusion that said hero is dogshit) (and please don’t infer hubris from this; I’m amazed that I can get away with this shit), but I must flatly dismiss all this “love-hate” folderol as pure hype. The promoters rigged it up. The fact is that Lou, like all heroes, is there for the beating up. The fact is that Lou, like all heroes, is there for the beating up.²⁰⁰ (BANGS, 1987a: 780-782).

Pero también entendemos que el protagonista de la pieza es Lester Bangs: lo relevante es que Bangs sea quien entrevista a un personaje y no el personaje en sí mismo. En el fragmento anterior el tono de fanfarronería es evidente: Bangs es una estrella, aunque dirija una revista de rock y ejerza como crítico musical, es una estrella rock que ni compone, ni interpreta, pero obedece al mismo estereotipo: una vida canalla de excesos, el imprescindible consumo de drogas, la actitud arrogante y provocadora, el aire callejero de su prosa lo es tanto como las letras de las canciones rock, lo que hace le genera admiración de la gente, tiene “fans”... y los desprecia, porque él está por encima, es la estrella. La imagen que había dibujado de Lou Reed en las páginas anteriores, a medio camino entre el colgado, el depravado, el macarra y el genio, se la aplica a sí mismo en estos dos párrafos. El giro retórico es de tal calado que lo aleja de la actitud y el enfoque periodístico, la mezcla de testimonio, autobiografía y autoficción (la imagen que construye

²⁰⁰ “Sí, el Campeón visitaba la ciudad y yo estaba preparado para el combate. Me zumbé una caja de whisky escocés y engullí valiums como si fuesen gominolas. Traté de inyectarme speed, pero el matasanos que atiende a todos los frikis y amas de casa de Woodward Avenue me echó de su consulta. Fundamentalmente escuché mis discos de los Velvet y lo que pude de *Sally Can’t Dance*, y practiqué concienzudamente mi repertorio de insultos. Me habían llegado noticias de que el Sinvergüenza Primigenio se había descojonado de lo lindo con el último navajazo que yo le había propinado. La gente hablaba entre susurros de una relación de “amor-odio” [...]

Vale, admito que me halaga el hecho de que uno de mis héroes se haya convertido en uno de mis fans (de hecho, algunos de ellos ya lo han hecho, y esto suele coincidir con mi conclusión de que dicho héroe es una caca de perro... y, por favor, no veas arrogancia en ello; me asombra salirme con la mía en esta mierda), pero debo desmentir rotundamente todo ese rollo del “amor-odio” como pura exageración. Los promotores lo iniciaron. El asunto es que Lou, como todos los héroes, está dispuesto a ser golpeado.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b: 276.

Bangs de sí mismo es expresivamente autoparódica) y conciencia estilística convierte la pieza en un texto de creación que se sostiene, como ya hemos visto en textos anteriores, sobre sí mismo, sin la necesidad de dar noticia del hecho que supuestamente lo provoca, el concierto de 1974 de Lou Reed en Detroit, que se despacha con un par de frases cortas en un texto de más de veinte páginas: “The show was great. To hell with it.” (BANGS, 1987a: 787), “El concierto fue estupendo. Al infierno con eso.” Ya está, solucionado, lo central de la pieza va a ser el enfrentamiento de pugilismo verbal que viene a continuación.

La prosa de Bangs se vuelca una vez más con toda su acidez contra el personaje, la actitud *punk* es evidente: “[...]so the only thing left to do is go whole hog nihilistic and tear everybody you ever respected to shreds. Fuck 'em!²⁰¹” (BANGS, 1987a: 783-784). El escritor actúa desde el “resentimiento” tanto como desde la “admiración” por los logros artísticos de sus héroes, porque nunca colman sus expectativas, afirma. El movimiento del pensamiento es interesante: la obra de arte pop fascina, admira, pero el fan le pide más al artista y lo que este le da nunca llega a ser lo que se espera de él. Pervive aquí la filosofía general del rock que defendió Bangs en todos sus trabajos: de ser una celebración provocativa de libertad juvenil a convertirse desde finales de la década de 1960 en un pretencioso y fracasado intento de hacer “Arte”. No, eso no es el rock, insiste Bangs una y otra vez, a propósito de cualquier disco o artista sobre los que escriba. Pero Lou Reed es diferente, quizá el peor de todos ellos, pero también “THE ONLY OLD HERO, MUCH LESS ROCK MUSICIAN, LEFT WORTH DOING BATTLE WITH!” (BANGS, 1987a: 784); así, con letras mayúsculas, Reed es el único viejo héroe, músico de rock, además, con el que vale la pena enfrentarse. Sin duda, después de toda esa vitriólica andanada de insultos (y alabanzas, a veces en una misma frase) que le ha dedicado de las seis páginas precedentes, la imagen

²⁰¹ “[...]por lo que lo último que te queda es volverte cochinamente nihilista y cagarte en todos aquellos a los que antes respetabas. ¡Que les jodan!”. TRad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987 b: 277.

de Lou Reed para el lector es ya la de alguien “diferente”, “único”, un “héroe”, no solo un héroe del rock, entendido en forma metafórica, sino un “héroe” de su tiempo, sin matices, el hecho de que sea músico del rock es solo un añadido a su condición de diferente. Pero claro, ello implica que Bangs también lo es, porque solo un héroe puede medirse a otro.

A continuación comienza ya la entrevista propiamente dicha, Bangs nos sitúa en el lugar: el restaurante del hotel Hilton, donde Lou Reed, enfadado porque no le han tratado bien, está comienzo algo con su grupo. El encuentro entre ambos es frío; según el entrevistador, Reed se muestra inexpresivo: “Concrete scowl. Solid veneer, with cement behind that²⁰²” (Bangs, 1987a: 785). Enseguida Reed se va de la reunión, con la excusa de que sale a comprar el periódico, al parecer se pierde y no vuelve hasta horas después. Entonces comienza propiamente la entrevista, en la habitación del cantante, donde le acompaña Rachel, su novia de entonces, un travesti, que a Bangs le deja impresionado, le parece “grotesca” y le dedica algunos párrafos. El periodista está borracho, durante la espera se había bebido media botella de whisky, confiesa. Comienza el diálogo entre ambos y, en efecto, es una pelea verbal en la que no paran de insultarse el uno al otro. Se ha roto la convención de la entrevista, casi desde el principio el lector duda de cuál es el protagonista. Bangs recoge la conversación en estilo directo, aunque suele puntearla con interpretaciones humorísticas sarcásticas, y se regodea con el hecho de que el músico sienta respeto por él y por su trabajo, pesar de que no deje de insultarlo, como por ejemplo en este parlamento de Reed:

You know that I basically like you in spite of myself. Common sense leads me to believe that you're an idiot, but somehow the

²⁰² “”Ceño de cemento. Chapa sólida reforzada con cemento.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 277.

epistemological things that you come out with sometimes betray the fact that you're kind of onomatopoeic in a subterranean reptilian way²⁰³. (BANGS, 1987a: 794)

A cada pregunta de Bangs, Reed responde con un desaire. A cada respuesta de Reed, Bangs contraataca con un sarcasmo. Burlas a costa de Mick Jagger, David Bowie e Iggy Pop, críticas de Bangs a la música que está sonando en el casete portátil de Reed mientras discuten (difícil es entender lo que hablan como una conversación)... Así hasta que llegan al espinoso tema de las drogas: “Did you shoot speed tonight before you went on?” (BANGS, 1987: 802). El crítico le pregunta al artista si se ha “chutado speed” antes de empezar el concierto y Reed le responde que nunca ha hecho tal cosa. Bangs intenta proyectar una imagen de sí mismo como drogadicto experimentado, acorde a la fama del músico, conocido por sus adicciones y algunas canciones dedicadas a enaltecer las drogas duras. Se inicia entonces un diálogo “farmacológico” que se extiende a lo largo de dos páginas y trata acerca del tipo de anfetaminas que cada uno se inyecta: Reed descubre el farol del periodista y se burla de él demostrándole que en realidad no sabe nada sobre el tema. Tras un párrafo irónico donde describe el cuerpo consumido de Lou Reed tirado sobre la cama de la habitación mientras hablan, de nuevo se retoma el asunto de las drogas, y el crítico repite el lugar común que hace responsable al músico de glorificar el lado oscuro de la vida en sus canciones y de ejemplificarlo con la suya propia:

I let it pass. The true artist does not stoop to respond in kind to jibes from an old con. Besides, he was half right. But I simply could not believe that he could so blithely disclaim everything that he had

²⁰³ “Ya sabes que básicamente me gustas a pesar de mí mismo. El sentido común me lleva a pensar que no eres un idiota, pero de algún modo las cosas epistemológicas que a veces sueltas niegan el hecho de que eres bastante onomatopéico de una forma rastrera y subterránea”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs 1987b: 280.

disseminated, no, *stood for and exploited*, for so many years. It was like seeing a dinosaur retreating into an ice cave.²⁰⁴ (BANGS, 1987a: 811-812).

El “verdadero artista”, a pesar de la refriega verbal, Reed es un “verdadero artista” para su “contrincante”, el crítico de rock, quien lo provoca constantemente para que muestre su lado más chulesco. Para el músico toda su escenificación de la “decadencia” no es más que teatro, un espectáculo de rock’n’roll, pero Bangs insiste en que esas excusas son monsergas, algo a lo que acostumbran todas las estrellas pop cuando no quieren asumir responsabilidades por lo que han sido capaces de representar para sus seguidores: “Bullshit, man, when you did *Transformer* you were playing to pseudo-decadence, to an audience that wanted to buy a reprocessed form of decadence....²⁰⁵ ” (BANGS, 1987: 812-813).

A esas alturas de la entrevista, la mánager de Reed quiere que terminen, porque es tarde y el músico tiene que madrugar para llegar a su concierto del día siguiente en Dayton. Sin embargo Reed no quiere acabar la entrevista, asegura que se divierte con el periodista, que, naturalmente, lo recoge en su texto, porque es otro de los argumentos que permiten considerar al crítico como un igual, otro artista, un “escritor”. Reed quiere ponerle algunos discos a Bangs para que le dé su opinión, canciones comerciales y pulidas, algo que el crítico no espera de la fama de oscuro salvaje decadente que viste el músico. Aprovecha para soltar otra andanada de invectivas para desacreditar al artista ante los lectores de *Creem*. Continúan hablando de música, discutiendo, y Reed le anuncia que está grabando

²⁰⁴ “Lo dejé correr. El verdadero artista no se rebaja a responder con la misma moneda a las puyas de un viejo contrincante. Además, tenía razón a medias. Pero yo sencillamente no podía creer que pudiese renunciar tan alegremente a todo lo que había diseminado -no, todo lo que había *reperesentado y explotado*- durante tantos años. Era como ver a un dinosaurio retirándose a una caverna.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs: 1987b: 286.

²⁰⁵ “Chorradas, tío, cuando hiciste *Transformer* jugabas a la seudodecadencia, ante un público ansioso por comprar una forma reprocesada de decadencia...” (Trd. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 286).

algo que puede ser considerado una mezcla entre música electrónica culta y heavy metal. No se habla más de ese proyecto, pero sabemos que se trata de *Metal Machine Music*, un disco de ruido electrónico que supondría un gran fracaso comercial, al que algunos fans consideraron una estafa, aunque Bangs defenderá el disco en una reseña crítica de 1976.

Siguen charlando de algunas canciones y ambos se echan en cara el uno al otro que ya están acabados, que lo que hacían una vez tuvo sentido, pero ya no: Reed, para Bangs, los que vende es “decadencia pasteurizada” (“pasteurized decadence”) y el crítico, para el músico, no es más que un “gilipollas” (“asshole”). Bangs se ufana de star completamente borracho y no hacer caso a los insultos de Reed, mostrándose como alguien que está por encima, a pesar de que recoge cada puya lanzada con el músico con complacencia: ser insultado por Lou Reed parece ser un honor:

You’ve made a career out of being a degenerate,” I said, “and I think you should fess up to that. You have not primarily distinguished yourself as a musician; although you have come up with some great riffs, and I don’t know why you keep trying to play me all this high-tech music crap, because basically you’re a lit. In your worst moments you could be considered like a bad imitation of Tennessee Williams.

That’s like saying in your worst moments you could be considered a bad imitation of you²⁰⁶. (BANGS, 1987a: 824-825)

El final de la entrevista se acerca, pero no es el músico el que decide acabar, como es lo habitual, sino el periodista, algo absolutamente inesperado. La imagen que se nos deja de Lou Reed es la de alguien que ha sido noqueado en una pelea

²⁰⁶ “ - Has hecho carrera con lo de ser un degenerado -dije-, y creo que deberías admitirlo. No te has distinguido ante todo por ser un músico; aunque hayas inventado algunos grandes riffs. Y no sé por qué insistes en ponerme toda esa basura musical de alta tecnología, pues básicamente eres un borracho. En tus peores momentos se te podría considerar una mala imitación de Tennessee Williams.

- Esto es como decir que en tus peores momentos se te podría considerar una mala imitación de ti mismo.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 290.

de boxeo, el ganador es el escritor: ha conseguido una pieza excepcional, haciendo algo que nadie había hecho antes, insultar al entrevistado, en vez de reírle las gracias como es costumbre en las entrevistas con estrellas del pop. El texto se cierra con una especie de aforismo en paradoja: “I never met a hero I didn’t like. But then, I never met a hero. But then, maybe I wasn’t looking for one²⁰⁷” (BANGS, 1987a: 829). No, Lou Reed no es un héroe, Bangs insiste en ello, porque si haberlo pretendido el músico, eso es lo que es para sus fans, muchos de ellos lectores de *Creem*, la revista en la que se publica esta extraña pieza.

El texto podría entrar dentro de la categoría de la entrevista perfil, efectivamente, lo que nos queda es un retrato de uno de los músicos más controvertidos del rock’n’roll, especialmente en aquellos años de la década de 1970. Andando el tiempo, Lou Reed se refugiaría en una postura más seria, sobria y distante, seguiría haciendo grandes discos hasta su última grabación en solitario de 2003, *The Raven*, inspirado por algunos textos de Edgar Allan Poe, y publicaría dos años antes de morir otro álbum, *Lulu*, en coautora con el grupo de *heavy metal* Metallica. Cuando fallece en 2013, es una figura respetada y reverenciada, uno de los grandes músicos de la historia del rock, lejos ya de aquellos días de “decadencia pasteurizada”. Cuando escribe Bangs esta pieza, Lou Reed aún es el héroe drogadicto, el roquero suicida, el único que le canta al lado salvaje de la vida, un artista de la vida decadente, mitificado por sus fans precisamente por aparentar ser alguien a punto de acabar de una sobredosis encima de un escenario o junto a la barra de un bar. Esa imagen es la que quiere destruir el crítico, sus ataques van siempre dirigidos a toda esa teatralidad falsamente maldita que el músico explota como imagen pública. Poco se habla de música, aunque hay apuntes aquí y allá, es el personaje que compone esa música lo que quiere retratar

²⁰⁷ “Nunca he conocido a un héroe que no me gustase. Pero es que nunca he conocido a un héroe. Pero es que tal vez no buscase uno.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 292.

Bangs, pero al incluirse él mismo como coprotagonista, el retrato final es doble y la pieza se sale de los límites del periodismo musical.

Aunque presenta rasgos de la crónica y de la entrevista perfil, el texto vuela más allá incluso del periodismo narrativo: la localización del relato no se hace desde una tercera persona testigo, ni siquiera desde una primera persona subordinada al sujeto del texto y que ejerciera como narrador de su experiencia con Lou Reed, es demasiado coprotagonista. La continua alternancia de la primera persona, la tercera persona interpretante y la transcripción de los diálogos en estilo directo, no oculta sino que, al contrario, manifiesta que se trata de una “obra de autor”, una pieza de escritor y no de periodista. Lo importante es que es Lester Bangs quien habla de Lou Reed, ese deslizamiento desde el periodismo testimonial hacia el ensayo interpretativo desde una visión subjetiva, como ya habíamos visto en los textos comentados en el epígrafe anterior. Lo que ofrece “Let Us Now Praise Famous Death Dwarves...” es una vuelta de tuerca más sobre los textos que comentábamos anteriormente, ahora el periodista es tan displicente y engreído como lo sueltan ser todas las estrellas de rock de aquellos años, tan drogadicto como los músicos de los que habla, tan callejero en su estilo de prosa como lo es Reed al componer las letras de sus canciones. Lo que muestra Bangs de sí mismo es que la “vida salvaje del rock” es la misma a un lado y al otro del escenario, los críticos de rock, al menos él, adoptan el mismo tipo de vida rock y en el caso de Bangs la del lado más radicalmente *punk*, incluso más que el propio Reed.

La defensa del primitivismo rock que Bangs defendía en los artículos comentados en el epígrafe anterior tendría su momento de gloria a finales de la década en la que escribe esta pieza sobre Lou Reed: hacia 1977 con el éxito de Sex Pistols la tercera revolución rock, el *punk*, lo devolverá de nuevo a sus orígenes, lejos de la pretenciosidad artística del rock progresivo, de jazz rock y del rock

sinfónico, al mismo lugar desde el que escribía o más bien pontificaba Lester Bangs.

La crítica musical de rock está lejos de ser homogénea, especialmente en Gran Bretaña había abrazado con alborozo la transformación del rock en una música “seria”; en cierto modo, sumándose a la moda progresiva que llegó tras la psicodelia de finales de la década de 1960. Bangs es un resistente, fuera del gusto del mercado, de las maniobras publicitarias de la industria del disco y fuera de las modas. Su trabajo ya no es dar testimonio de lo que pasa, sino entrar en el combate entre el *underground* y el mercado *mainstream*, entre el primitivismo energético, provocativo y juvenil que había exhibido el rock en sus orígenes y su transformación en una música que servía más de vehículo para la expresión del ego de los artistas que para conectar con la comunidad de los jóvenes rebeldes. Bangs escribe como una forma de lucha comprometida con la causa de los perdedores, su postura ante el material del que habla es la del filósofo o la del agitador social, su intención es influir sin subterfugios en la formación del gusto pop, se presenta como el crítico insobornable y un agente canonizador del “verdadero rock”. En parte es un moralista radical y en parte un ironista, que a veces llega al sarcasmo o lo sobrepasa hasta casi el cinismo.

Su voluntad del estilo es la de un escritor de ficción: maneja a los sujetos de sus comentarios como personajes de una novela, usa deliberadamente una mezcla de registro lingüístico culto y jerga callejera, la misma que usan cada día los lectores de su revista (jóvenes “enterados”, “en el rollo”, solía decirse en la España de la época de ese tipo de gente ligada al rock), como forma expresiva marcadamente *beatnik*, que, además, fue bastante común en la prensa *underground* norteamericana, como apuntábamos al principio de este capítulo, y se implica en las historias que cuenta como un periodista *bonzo* al estilo de Hunter S. Thompson; suele incluir como narrarios en sus textos al tipo de lector modelo

para el que escribe, lo trata con familiaridad, en su lenguaje, conoce sus gustos, sus reacciones ante la música, los artistas a los que sigue y procura construir sus escritos con un cierto tono de charla entre amigos. El subjetivismo es total, a pesar de la erudición en materia de música rock que muestra casi siempre, Bangs escribe desde un *a priori*, su propia concepción de lo que es o no el rock'n'roll, intenta, como escribimos más arriba, ser un agente para la formación del canon del rock, algo particularmente difícil en una música donde la industria está tan involucrada que hasta fabrica sus propios ídolos musicales.

Ya indicábamos en la primera parte de nuestro estudio, que el pop, en todas sus variantes, es un fenómeno indisoluble de la industria cultural, aunque la revolución estética, social y política de los años sesenta sembró el germen de una creatividad libre que busca incluso salirse de la industria y crear espacios alternativos de producción, distribución, consumo y mediación crítica. En esta última corriente es en la que cabe incluir a Lester Bangs, la revista que dirigió, *Creem*, y el gusto musical que defiende. La rebelión *underground* había roto, siquiera fugazmente, las barreras entre los artistas pop, los críticos musicales y el público que los escuchaba y los leía. Bangs es heredero de esta manera de entender las cosas, la agresividad que muestra en la entrevista con Lou Reed, quizá el músico sobre el que más escribió y probablemente el que más admiró, es una forma de negar la egolatría de las estrellas pop como una distorsión de ese espíritu comunitario y rebelde que la contracultura de los años sesenta defendió.

Es cierto que muchos de los recursos que emplea Lester Bangs ya los había explorado el Nuevo Periodismo norteamericano. Hemos citado a Hunter S. Thompson, pero también podría encontrarse un antecedente en *The Electric Kool-Aid Acid Test* (título que en España se tradujo como *Gaseosa de ácido lisérgico*), el reportaje que publicó en 1969 Tom Wolfe sobre las andanzas por Estados Unidos de Ken Kesey y sus Merry Pranksters, los profetas *hippies* del LSD que pretendían

hacer una revolución pacífica. Pero Tom Wolfe es un observador distanciado, acompaña a los Pranksters en algunos de sus viajes y grabó cientos de horas de conversaciones con Kesey y otros miembros de su comuna como base para escribir su libro; interpreta, sí, pero se mantiene como un observador externo, se coloca fuera, como periodista que es, y, aunque experimenta con algunos juegos tipográficos de tono vanguardista y, desde luego, maneja todos los recursos del montaje narrativo de la novela de ficción, su enfoque es siempre el del reportaje, exhaustivamente documentado.

En la obra de Lester Bangs lo que encontramos es, en parte un “árbitro del gusto”, en parte un creador de narrativas sobre la música y los músicos, y en parte lo que hoy se denominaría “autoficción” y en la época de Bangs aún no tenía nombre, y, finalmente, alguien que adopta el modo de vida rock, lo que lo diferencia del resto de los periodistas, incluso de los que escriben sobre rock. La escritura de Bangs nace de su propia experiencia vital y escribe de sí mismo cuando parece que son otros los sujetos o los objetos de su escritura. Bangs viene directamente de la prensa contracultural, cuyo primer modelo fue el periódico neoyorquino *Village Voice*, aunque luego el movimiento evolucionó hacia posturas de mayor radicalismo, como ha escrito Abe Peck en su historia de la prensa *underground* (*Uncovering the Sixties: The Life & Times of Underground Press*):

The *Voice* would be challenged, even lambasted, by underground papers to come. And the underground press itself would have its own running division -between political, basically New Left, papers and cultural-, rock -and drug-oriented-papers. Between what historian Lawrence Leamer would call “the fists” and “the heads”²⁰⁸. (PECK, 1985:109)

²⁰⁸ “El *Voice* sería desafiado, incluso criticado, por la prensa *underground* que vendría después. Y la misma prensa *underground* tendría su propia división -entre los periódicos políticos, básicamente de la Nueva Izquierda, y los periódicos culturales, rockeros y dedicados a las drogas. Entre lo que el historiador Lawrence Leamer llamaría “los puños” y “las cabezas”.

Bangs, como escritor contracultural, se encuentra a medio camino entre “los puños” y “las cabezas”. Es cierto que al dedicarse a escribir sobre música y personajes del rock pertenece a la clase de aquellos periodistas dedicados a los diversos aspectos culturales del *underground*, “las cabezas”, como los definía Leamer, quizá para evitar un término tan poco grato a los activistas de la contracultura como el de “intelectual”. Pero su actitud en defensa de un rock provocativo y rebelde le acerca a “los puños” en lo combativo de su discurso. No hay una expresa postura política en los escritos de Lester Bangs, salvo pequeñas pullas aquí o allá al sistema dominante, pero es indiscutible que todo texto proyecta ideología y esa forma de vida rock que él abraza con pasión le coloca en los márgenes de la sociedad, fuera del *establishment* de lo políticamente y culturalmente hegemónico, incluso dentro de la propia cultura pop, por su actitud contraria al manejo del rock como una industria del entretenimiento masivo y su defensa de un radicalismo provocador y, hasta cierto punto, subversivo. Las constantes alusiones a que él también toma drogas o que asiste borracho a una entrevista, como la que hemos comentado, lo sitúan fuera de todo lo moralmente correcto para la sociedad bienpensante norteamericana. El rock es música, pero también hay una escritura rock y esa es la que Lester Bangs hace mejor que nadie: ya no se trata solo de mediación cultural, no hay en su trabajo una subordinación del crítico al objeto de su escritura, sino una escritura en paralelo, hablar de rock es una forma de autoexpresión.

6. Bangs por Marcus, con permiso de Tom Wolfe.

Tom Wolfe, comenzaba su ensayo sobre *El Nuevo Periodismo* (1973) con una afirmación tajante:

Dudo que muchos de los ases que ensalzaré en este trabajo se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un “nuevo” periodismo, un periodismo “mejor”, o una variedad ligeramente evolucionada. Sé que jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... a provocar pánico, a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo... Sin embargo, esto es lo que ocurrió. (WOLFE, 1973: 9)

En el primer apartado de su ensayo, “El juego del reportaje”, Wolfe insiste reiteradamente en la idea de que la renovación técnica, especialmente notable en el montaje narrativo y los dispositivos retóricos, del reportaje periodístico que llevaron a cabo los autores pioneros de lo que acabó por llamarse Nuevo Periodismo, como Gay Tálese, Jimmy Breslin o él mismo, supuso un paso más allá en la evolución del realismo literario. Que los autores citados trabajasen con sucesos e historias reales y desde una mirada periodística de fidelidad a la verdad última de lo que se contaba no era más que un punto de partida distinto al de la literatura de ficción. En el fondo, Wolfe está reivindicando como parte de la “literatura respetable”, esa producción periodística que emplea una escritura de *literariedad por dicción*, en los términos en que lo expuso Gérard Genette (1991), sobre lo que ya hemos hecho referencia en páginas anteriores.

Las afirmaciones en paralelo de Greil Marcus sobre el trabajo de Lester Bangs que también hemos anteriormente coinciden exactamente con la defensa de Wolfe acerca de cómo el reportaje de los “nuevos periodistas” abría nuevos caminos en la literatura norteamericana. Cuando Marcus reclama para Bangs la

categoría de “escritor” está poniendo el acento en la dimensión estética de su escritura publicada en revistas de rock, de la misma manera que Wolfe lo había hecho con su trabajo y el de sus compañeros al destacar que “la resolución elegante de un reportaje era algo que nadie sabía cómo tomar, ya que nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética” (WOLFE, 1973: 21).

El problema de que el nuevo periodismo trabaja desde materiales reales y no ficticios lo enfoca Wolfe desde una interpretación novedosa y muy tendenciosamente participante cuando concluye que el trabajo de periodistas como Jim Breslin fue incomprendido y hasta menospreciado en sus inicios, desde un “indefinido resentimiento” que solo podía sustentarse sobre la negación de que lo que hacía Breslin fuera periodismo: “[...] como no fuese que de algún modo ruin y vulgar la producción del hombre era *literaria*” (WOLFE, 1973: 24). Se refiere Wolfe a que Breslin había desarrollado como característica de su estilo periodístico el empleo de fórmulas novelísticas de ambientación y creación de personajes:

Breslin convirtió en una costumbre el llegar al escenario mucho antes del acontecimiento con el fin de recoger material ambiental, el ensayo en el cuarto de maquillaje, que le permitieran crear un personaje. De su *modus operandi* formaba parte el recoger los detalles “novelísticos”, los anillos, la transpiración, las palmadas en el hombro, y lo hacía con más habilidad que muchos novelistas. (WOLFE, 1973: 25).

El problema de los reportajes y las crónicas de Breslin era que “parecían” relatos de ficción, pero no lo eran porque el material sobre el que se construía el edificio narrativo “estaba ahí”, “estaba dado”:

La idea es: Dado tal y tal cuerpo de material, ¿qué ha hecho el artista con él? El papel crucial que este trabajo de reportero juega en cualquier tipo de narración, ya sea en novelas, películas, o ensayos, es algo

que no es que haya sido ignorado, sino sencillamente que no se ha comprendido. (WOLFE, 1973: 25).

De esta manera, la teoría de Tom Wolfe es la de que, aparte de los géneros informativos periodísticos tratados de una manera tradicional, el reportaje y la crónica se abren a la creatividad sin límites. Sobre esto han escrito en nuestro país, entre otros, Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón, en *Periodismo informativo de creación* (1985), y Antonio López Hidalgo y M^a Ángeles Fernández, en *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad* (2013). En ambos trabajos se defiende, por una parte, el hecho de que no existe homogeneidad en las técnicas de los nuevos periodistas norteamericanos y, por la otra, que el pretendido carácter revolucionario que le atribuye Tom Wolfe al fenómeno ha de tomarse con reservas, pues ya existen antecedentes en la misma tradición anglosajona y desde luego en tradiciones como la española, cosa que, por otra parte, reconoce el propio Wolfe en su ensayo (y a pesar de comenzar su alegato defendiendo precisamente el carácter revolucionario del movimiento), al hablar de que en realidad el “nuevo periodismo” no es en realidad algo “nuevo” (WOLFE, 1973: 63), aunque la etiqueta les vino bien a los integrantes de esa corriente periodística en los sesenta. Aparte de estas matizaciones, la recopilación de técnicas usadas por el propio Wolfe es sintomática de la manera en la que se manejan recursos propios de la literatura de ficción en el nuevo periodismo norteamericano de los años sesenta, con la única salvedad de que, en cualquier caso, se busca la máxima fidelidad al acontecimiento real que sirve de materia prima para el reportaje:

1. Juegos con el punto de vista narrativo.

2. Introducción del “yo” del periodista (“a veces me metía yo en el artículo y jugaba conmigo mismo”, WOLFE, 1973: 29), tanto en primera persona, como en tercera persona objetivada por un narrador omnisciente o testigo.

3. Empleo de lo que Wolfe denomina el Narrador Insolente, que se inmiscuye en el relato periodístico desde un punto de vista implicado y tendencioso.

4. Utilización de formas tipográficas tomadas del experimentalismo vanguardista, con afán expresivo.

5. Recurso a lo que Wolfe llama “la voz del proscenio”:

Yo imitaba el acento de un contrabandista de whisky de Ingle Hollow, con el fin de crear la ilusión de ver la acción a través de la mirada de alguien que se halla realmente en el escenario y forma parte de él, más que hablar de un narrador beige [así denomina Wolfe al narrador neutro]. Empecé a denominar este procedimiento como la *voz del proscenio*, como si los personajes que se hallan en primer término del protagonista estuvieran hablando. (WOLFE, 1973: 31).

6. Intromisiones en la mente de los protagonistas (“punto de vista jamesiano”, dice Wolfe, en relación a la técnica narrativa desarrollada por Henry James) para cambiar el punto de vista del exterior al interior de un personaje, convertido brevemente en co-narrador.

Todas estas técnicas las hemos visto en las piezas de Lester Bangs que hemos comentado en el apartado anterior y, en especial, ese punto de vista del Narrador Insolente, que Bangs asume como inherente a la voz narrativa y crítica que exhibe en la inmensa mayoría de sus trabajos para las revistas de rock. Ese tono tendencioso le granjeó tantos problemas como le dio fama y lo convirtió en un “crítico estrella”. Así lo cuenta Greil Marcus en la introducción de *Psychotic Reactions*:

Lester publicó más de ciento cincuenta reseñas en *Rolling Stone* (entre 1969 y 1973, cuando el director, Jann Wenner, le vetó por su falta de respeto hacia los músicos, y de nuevo en 1979, cuando Paul Nelson, el redactor de crítica discográfica, pidió que le restituyeran), pero *Rolling Stone* nunca fue un espacio de libertad para él. *Creem*, la revista de rocanrol

fundada en el entorno del Partido de las Panteras Blancas de John Sinclair, sería ese lugar, por lo menos durante un tiempo, le dio a Lester cancha para las más extremadas muestras de invectiva, desdén, fantasía, rabia y júbilo. (MARCUS, 1987b: 16).

Por otra parte, Marcus insiste en su introducción en la concepción literaria y roquera de su escritura: “Jack Kerouac y William Burroughs eran sus maestros y héroes; se tragó sus mitos de disipación, drogas y *satori*. Sus lecturas y los discos hicieron de él un escritor” (MARCUS, 1987b: 16) y considera como lo mejor de su trabajo un tema recurrente que ya hemos comentado también en el apartado anterior: “[...]una desmitificación de las superestrellas que iluminaría directamente a los Sex Pistols y los Ramones [...]” (MARCUS, 1987: 18). Es decir, ese Narrador Insolente y ese tono desmitificador, que denuncia el montaje del rock como una industria de orientación masiva que, a la postre, desnaturaliza el espíritu rebelde que animó el nacimiento de ese género musical y la contracultura que cristalizó a su alrededor en los años sesenta y volvería a hacerlo en la rebelión *punk* de finales de los setenta y primeros ochenta; ese aire *punk*, es la más evidente característica de su escritura rock, que parte de la música para constituirse como una arquitectura sustentada sobre la libertad creativa del “artista”: “en los últimos años de su vida, Lester intentó escribir sobre cualquier cosa” (Marcus, 1987b: 19).

Esas características que diferencian la escritura de Lester Bangs respecto de las líneas generales del Nuevo Periodismo, tienen que ver fundamentalmente con su “actitud” ante el material sobre el que escribe, que, desde luego, no es ese concepto de fidelidad a la verdad del acontecimiento que planteaba Wolfe como seña diferencial de los nuevos periodistas sobre los novelistas de ficción. Por el contrario Bangs, emplea siempre un tono combativo, de defensa o ataque al ultranza y siempre sin medias tintas de aquello que llamaba su atención. Marcus resume así el método de trabajo de Bangs, separando dos periodos, el primero, el que desarrolló en Detroit, fundamentalmente en la revista *Creem*; el segundo, tras

su traslado a Nueva York, en 1976, donde se abrió a publicar tanto en revistas especializadas, como en fanzines o prensa generalista:

En Detroit publicaba sobre todo borradores y esbozos, siguiendo la línea *beat* de inspiración automática, mientras que en Nueva York se empeñó en trabajar más lentamente; redactaba un artículo una y otra vez, escribiendo sobre un asunto hasta que el texto alcanzaba cinco o diez veces su extensión publicable, y luego lo recortaba y volvía a empezar. El moralismo, en su mejor sentido -el intento de entender lo que es importante y de comunicar esa comprensión a otros de tal manera que de algún modo obliga al lector al tiempo que le entretiene- salió a la superficie en su última época en *Creem*, y en Nueva York arraigó en *Village Voice*. Al mismo tiempo publicaba en fanzines minoritarios, revistas de postín y periódicos, pero su voz pública se mantenía frustrada, encajonada; él era un crítico de rock, ¿a qué venían todas esas páginas sobre sexo, amor, gente de la calle, filosofía, muerte, romance? Cuando le encargaban setecientas cincuenta palabras para la reseña de un disco se sentaba ante la máquina de escribir día y noche hasta tener miles y miles de palabras que finalmente tampoco acababa mostrando a sus editores, consciente de que tampoco habrían tenido manera alguna de publicarlas. (MARCUS, 1987: 19).

El resumen que plantea Marcus ofrece las dos claves de su escritura: el origen en la *escritura automática beatnik* y el *moralismo* crítico. La técnica acumulativa de la reescritura que practica en su periodo neoyorquino es ya la espita de explosión de su concepción de *escritura rock*, aunque Marcus deja bien claro que en la mayoría de las ocasiones, las piezas no podían ser publicadas tal como Bangs las había concebido y, por lo tanto, se nos deja ver que su prematura muerte en 1982 impidió que saliera con total claridad esa idea de la literatura rock que estaba concibiendo a partir de su trabajo como crítico musical. No obstante, como ya hemos apuntado en las piezas seleccionadas para su comentario en el apartado anterior, hay suficientes muestras en su producción publicada de que Bangs buscaba un género literario tan diferente de lo que se venía haciendo hasta el momento, como lo había sido la música pop respecto de la tradición folklórica, el jazz, la música de vodevil y la culta, basada fundamentalmente en un *modo de*

vida rock como sustrato de una visión del mundo, una actitud ante la vida y una manera de escribir que buscaba su propia identidad.

La selección de textos de Marcus para *Psychotic Reactions* es una forma de ejemplarizar su visión de lo que significó ese esfuerzo de Bangs hacia la búsqueda de una *escritura rock*.

El volumen se divide en siete partes. La primera de ellas la titula Marcus “Two Testaments” (“Dos testamentos”) y recoge dos textos: un relato sobre la carrera de la banda de los sesenta Count Five, autores de la canción “Psychotic Reaction”, que da título al volumen compilado por Marcus, en el que Bangs se presenta como un abuelo contándole a sus nietos futuros lo que fue la música de Count Five y quejándose de su falta de reconocimiento a su labor en el rock; y, a continuación, la pieza sobre *Astral Weeks*, de Van Morrison que hemos comentado con cierto detalle en páginas anteriores.

La segunda, bajo el título de “Blowing It Up” (“Haciéndolo estallar”) la conforman los textos sobre The Stooges y The Troggs que también fueron objeto de análisis páginas más arriba.

La tercera recopila, bajo el título genérico de “Creemwork: Fraude, Failures and Fantasies” (“Artículos de *Creem*: fraudes, fracasos y fantasías”) dieciséis reseñas relativamente cortas, en comparación con las piezas recogidas en las dos partes anteriores, publicadas en la revista *Creem* que se ajustan más o menos a la idea dominante de la crítica de música rock, aunque Bangs muestra todo su estilo satírico cargado de vitriolo contra, por ejemplo, James Taylor o el grupo británico de rock progresivo Jethro Tull, aunque también hay textos de mayor enjundia, que van más allá de la reseña al uso. Es el caso de “My Night of Ecstasy with the J. Geils Band” (“Mi noche de éxtasis con la J. Geils Band”), una pieza que no habla de la banda entrevistada, sino de lo que es en sí misma la crítica de rock; es decir,

se trata de un texto de metacrítica, a propósito de un objeto musical que queda relegado a un segundo plano casi desde el comienzo de la pieza.

El artículo se abre con una declaración desmitificadora del oficio de crítico de rock: “You may think it’s more kicks than pricks being a hotshot jivescamming rock magazinero, but contrary to conventional wisdom it ain’t all glitz and gravy²⁰⁹” (BANGS, 1987a: 664). Por el contrario, hay que trabajar y ser imaginativo, si se quiere hacer algo con enjundia en ese campo, sentenciará. A continuación plantea la situación: en la redacción de *Creem* no sabían qué hacer con una entrevista que les había concedido el grupo norteamericano de *hard rock* J. Geils Band. En la revista ya se habían ocupado de la banda en todos los términos posibles y en varias ocasiones anteriores: habían contado la historia del grupo, habían descrito sus directos, habían hecho crítica cualitativa y, además, elogiosa. ¿Qué hacer ahora? Bangs repasa en un breve párrafo cargado de ironía las principales tipologías de revistas de rock, ejemplificándolas en *Circus* o el sensacionalismo escandaloso y paramusical; *Rolling Stone* o su interés por las opiniones políticas de las estrellas del rock; *Rock Scene* o de nuevo el sensacionalismo, pero ahora centrado en el lado glamouroso y fiestero de la vida de los músicos de rock. Sigue con la ironía, esta vez autoironía, pues es *Creem* y su exigente concepto de crítica rock la revista ahora satirizada:

Having the high journalistic standards we do, we engaged in a marathon thirty-eight-hour valiumosis encounter group whilst sitting around the office waiting for Buddy Miles to trash us, and “came up with a concept of unparalleled brilliance: “J. Geils Explain Greaser Culture.”

That’s right, we intended to have Peter Wolf explaining how to hotwire a car, Seth Justman demonstrating the technique for uncapping a beer bottle with your teeth, and plenty more stuff even more revelatory to

²⁰⁹ “Quizá pienses que ser un molón comentarista de rock a la última depara más excitación que problemas pero contra lo que dicta la sabiduría convencional no todo es glamour y dinero fácil.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 235.

sequestered suburbanites (i.e., chickenshits) amongst our readership.²¹⁰ (BANGS, 1987a: 666-667).

El tono humorístico es más que evidente: los redactores drogados de Valium, oyendo la música de Buddy Miles (una de las influencias musicales más claras de la J. Geils Band) en espera de inspiración y se les ocurre la peregrina idea de hacer una entrevista sobre lo que saben los miembros de la banda de la cultura de los gamberros aficionados a los coches. Naturalmente, al final no parece quedar otra opción que la de hacer una entrevista convencional, pero Bangs aprovecha para hacer una crítica al periodismo rock, al que considera “en crisis”, sin nada que aportar desde hace años a la cultura juvenil. Comienza la entrevista convencional con la banda y al poco le parece que “it was sombre, it was dreary, it was death” (BANGS, 1987a: 668), le aburre, es “sombria”, “monótona”, “mortal”. Al poco Bangs ya está reivindicando, como veíamos en la extraña entrevista con Lou Reed que comentábamos en el punto anterior, que el crítico de rock, al menos uno como él, no se diferencia en nada del músico de rock y así coloca en estilo directo su declaración de orgullo ante los miembros de la J. Geils Band:

Hell, the only difference between you musicians and us rock writers is that people can see you doing what you do. I can't go up in the street and say: 'Hey, honey, dig my far-out John Lennon review,' because

²¹⁰ “[...] Al ser tan elevados nuestros estándares periodísticos, nos volcamos en una maratoniada sesión en grupo de treinta y ocho horas a base de valiums mientras estábamos tirados por la oficina en espera de que Buddy Miles nos diese caña, y dimos con un concepto de una brillantez sin parangón: “J. Geils explica la cultura greaser del motor.

Así es, la idea era que Peter Wolf nos explicase cómo hacerle el puente a un coche, Seth Justman demostrase la técnica para descorchar con los dientes una botella de cerveza y muchas otras cosas incluso mas reveladoras para los aislados suburbanas (es decir, caguetas) de entre nuestros lectores.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 236.

she can say, ‘Kiss my ass, Jack, how I know you wrote that?’²¹¹ (BANGS, 1987a: 669-670)

Ante la muestra de autoafirmación de Bangs, el líder de la banda le propone que esa misma noche, durante el concierto que va a dar el grupo en el Cobo Hall de Detroit, el crítico salga a escena y haga su número en directo.

I was floored. I could see myself up there, flexing my Cheerios at last in the lights I had deserved for so long, the roar of the greasepaint, the smell of the fans, my fans. For is not every rock writer a frustrated rock star, and didn't I *deserve* my fifteen minutes of instant celebrityhood? Damn straight, mother. I took 'em up on it, and went home in a blear of ecstatic anticipation²¹². (BANGS, 670-671)

A partir de aquí, ya no queda ninguna duda de que el protagonista de la pieza es el crítico. Desde el principio se introdujo como coprotagonista, con sus colegas de la redacción de *Creem*, esperábamos el giro de la localización hacia el grupo musical, pero no fue así, el aparente comienzo de la entrevista era un truco retórico: el artículo no va de la J. Geils Band, sino de Lester Bangs subido a un escenario. El escritor recoge en las su instrumento, una máquina de escribir Smith-Corona y aguarda en el camerino a que el cantante de la banda lo invite a subir en el bis. Al final del concierto, Lester Bangs está sobre el escenario, de rodillas ante su máquina de escribir, tecleando mientras los músicos interpretan la canción “Give It to Me”. No escribía nada con sentido, pero escribía siguiendo

²¹¹ “- Demonios, la única diferencia entre vosotros los músicos y nosotros, los críticos de rock, es que al gente os ve haciendo lo que hacéis. Yo no puedo salir a la calle y decir: “Oye, cariño, disfruta de mi alucinante reseña de John Lennon”, porque ella puede responder: “Bésame el culo, tío, ¿cómo sé que la has escrito tú?”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 237.

²¹² “Me quedé pasmado. Me veía ahí arriba, retorciendo mis Cheerios por fin bajo esos focos que merecía desde hacía tanto tiempo, el alarido del maquillaje, el olor de los fans, mis fans. ¿Acaso no son todos los críticos frustradas estrellas de rock, y acaso no *merecía* yo mis quince minutos de fama? Claro que sí, madre. Acepté su desafío y me fui a casa en una nube de ilusión extática.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 237.

el ritmo de la canción y el ruido del tecleo se oía junto a la música, sonando junto a un micrófono controlado desde la mesa de sonido, como un músico más. Se despidieron todos juntos al finalizar la canción y sí, Bangs lo había conseguido. Por unos minutos había sido una estrella rock subida a un escenario. La pieza resultante ya no trataba de músicos, sino de un escritor rock llamado Lester Bangs.

La cuarta parte de las que estructuran *Psychotic Reactions* se titula “Slaying the Father” (“Matando al padre”) y está íntegramente dedicada a recopilar seis artículos sobre Lou Reed, el músico más admirado por Lester Bangs, su amigo y su enemigo íntimo a la vez y con el título elegido por Greil Marcus para esta parte del libro, se recuerda tanto el concepto psicoanalítico por el que metafóricamente Freud definía el alcance de la madurez individual como una ruptura psicológica con el padre, como, quizá, la aplicación que de él hizo Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973 y 1977). Marcus no cita en su introducción a la antología de escritos de Bangs el ensayo de Bloom, centrado fundamentalmente en la poesía del Romanticismo inglés, sin embargo, su visión sintética del espíritu romántico como la tragedia de una empresa condenada a la autoderrota y su aportación de los seis momentos o “ratios” por los que el poeta se relaciona con la obra de sus maestros nos resultan sugerentes para explicar la relación de Bangs con Reed o, mejor, la de la escritura de Bangs con la música de Reed y el paralelismo en las actitudes vitales (esa “vida canalla del rock”) que el escritor toma del músico.

Particularmente interesante nos resultan las *ratios* que, siguiendo modelos filosóficos tomados de la tradición clásica, en especial las numeradas como 1, 4 y 5, que Bloom denomina *Clinamen*, *Daemonization* y *Askesis* (Bloom, 1977: 14-15). La primera es la intencionada desviación del autor de su precursor, a partir de una malinterpretación de la obra que le sirve de modelo, para “moverla” hacia un cambio de dirección, que se produce en la obra incluida o heredera. La segunda

la *demonización* del “padre” literario al entender que lo sublime de su obra es propio no del individuo creador, sino de una línea estética precedente y que se mantiene más allá de él, llegando como “potencia” a la obra del poeta heredero, que disuelve la del poeta padre en una idea de sublime casi divinizado. La tercera es la *ascesis* es un estado purgativo, por medio del cual el poeta heredero renuncia a la herencia del poeta “padre” y busca en soledad una liberación que le desencadene de la influencia del padre y abra las puertas de su propia expresión estética, al fin soberana.

Esta breve síntesis de algunas de las *ratios* que Bloom aplica sobre modelos poéticos, nos parece que puede explicar lo que leemos en esta tercera parte, en especial, en la pieza escrita en 1975 “Let Us Now Praise Famous Death Dwarves, or, How I Slugged It Out with Lou Reed and Stayed Awake” (“Dejadnos alabar a famosos enanos de la muerte, o Cómo me peleé con Lou Reed y me mantuve despierto”), analizada ya anteriormente en el apartado que titulamos “Mozart-Salieri y una vida rock’n’roll”. En efecto, Bangs se desvía intencionadamente en *clinamen* del disco sobre el cual va a entrevistarse con Lou Reed durante su gira promocional: *Sally Can’t Dance*, no tiene nada que ver con lo que Bangs defiende como rock’n’roll. Tampoco el personaje del músico tiene ya nada que ver con el crítico, pero este enfoque se hace en forma de *demonización*, puesto que es Reed quien ha traicionado el espíritu rebelde del rock convirtiéndolo en un simple espectáculo, teatralizándose como un falso héroe, mientras que Bangs sigue dentro del modelo del *zeitgeist* rock, el espíritu del tiempo del rock’n’roll, que es superior al músico que lo interpreta y del que sí sigue participando el crítico. Finalmente, la pieza se cerraba con la despedida de Bangs, él acaba la entrevista, da el portazo y se aleja hacia su soledad creadora, libre ya de la admiración por el padre.

La quinta parte de *Psychotic Reactions*, “Slaying the Children’s, Burying the Dead, Sings of Life” (“Matando a los hijos, enterrando a los muertos, señales de vida”), incluye catorce piezas escritas en el último periodo de la vida de Bangs como crítico, desde 1977 a 1981. En ellas observamos una relectura de lo que ha sido el rock, a través de reseñas escritas sobre artistas y discos contemporáneos al tiempo de escritura de los artículos y de cómo parecen observarse signos de revitalización de lo que Bangs consideraba a punto de ser cadáver: el *punk*, por medio de una larga pieza sobre una gira de la banda británica The Clash, que parece caer más cerca del ensayo sociológico sobre la generación *punk*, que sobre la crítica musical, y otra dedicada al músico y poeta neoyorquino Richard Hell, donde aprovecha para escribir una reflexión filosófica acerca de la trascendencia “artística” del rock (ese rock primitivo, fiestero, pero también rebelde y subversivo, que defiende Bangs a lo largo de toda su carrera como crítico).

El segundo de los que hemos citado, “Richard Hell: Death Means Never Having to Say You’re Incomplete” (“Richard Hell: La muerte significa que nunca tendrás que decir que estás incompleto”), publicado en 1978 en el magazín norteamericano de rock *Gig*, que se editaba en papel de periódico para abaratar costes y llegar al nuevo público joven que gustaba de la música *punk* y *new wave*. Es probablemente, el artículo más intencionadamente *arty* que escribió Lester Bangs, encabezado por cuatro citas, dos literarias de autores franceses más o menos “malditos” y desde luego para *connoisseurs*, el intempestivo Louis-Ferdinand Céline, de quien se toma una frase de su novela *Voyage au bout de la nuit*, de 1932, y el escritor decadentista Joris-Karl Huysmans, del que aprovecha Bangs un párrafo de la novela que pasa por ser el paradigma del decadentismo, *À rebours*, publicada en 1884; junto a ellas, en orden alterno, un par de versos de la canción “Who Says (It’s God to Be Alive)” de Richard Hell y el lema de una camiseta promocional del mismo artista que dice “Please kill me”. Tras esta

invocación artística sobre motivos del hastío de la música que antes ha sido “alimento” para el personaje Des Esseintes (Huysmans) y de la muerte y la derrota de la actitud de protesta frente a una sociedad que no quiere oírla (Céline y Richard Hell, respectivamente), Lester Bangs abre su artículo con una declaración de principios: “This being an article about Richard Hell, it seems manifestly appropriate that I begin by talking about myself²¹³” (BANGS, 1987a: 876). Una vez más, para el crítico escribir de rock, del rock que a él le gusta, es escribir de sí mismo, pues su escritura rock aspira a estar en el mismo espacio eidético que la música que la inspira.

No obstante, en la introducción a esta pieza, Bangs mezcla un autorretrato doméstico de sí mismo, con una alegación vagamente política, acerca del valor de la música y la cultura rock, la que él defiende, de línea *punk*, para comprender la esencia de una sociedad profundamente injusta, que empuja al nihilismo más pesimista:

I licked the wine droplets off her breasts, then I licked her body dry, then there was nothing left to do. She slept, I prowled my apartment just as when I'm alone, searching for reasons for being where I always found them: in books, records, magazines and media, experience in the world being something for hippies and already known and behind me. These drugs all exhausted I prowl incessantly, or else stare at the space between ferocious discontent and rationalized oppression. To strike out is what we have all dreamed of but none of the old targets will do, ergo a decade that looks like a mules' trough to me, but we all sup at it and oh how they drone in discontent, no yelps or yowls or yawps to be heard. In the time of hedonist fascism nobody dares scream or judge what is so pathetically suspended in mid-air, which is life itself nobody till now, that is. Meaning that if you aren't mad you're crazy we are being eaten body and soul and no one is fighting. In fact practically no one sees it, but

²¹³ “Tratándose de un artículo sobre Richard Hell, parece manifiestamente apropiado que empiece a hablar sobre mí mismo.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 399.

if you listen to the poets you will hear, and vomit up your rage. Richard Hell is one of the poets²¹⁴. (BANGS, 1987a: 1156-1158)

Bangs escribe ya, en 1978, desde el nuevo espíritu de los tiempos que en las corrientes del *underground* ha marcado el *punk*, tras el enorme impacto para la difusión de esta corriente que había tenido el éxito internacional del grupo británico Sex Pistols, orquestado por una inteligente campaña de promoción a base de escándalos continuados ideada por el manager del grupo Malcolm McLaren. El artista del que se ocupa Bangs en esta pieza, Richard Hell, fue uno de los precursores, precisamente McLaren quiso dirigir su carrera musical antes de dar forma al fenómeno Sex Pistols, en parte con una estética (cabellera trasquilada y pelos en punta, ropa desgarrada y sujeta con imperdibles...) que había creado Hell.

A diferencia del *protopunk* garagero de los años sesenta y primeros setenta, puramente intuitivo, el que surge hacia 1976-1977 es un movimiento musical y cultural fuertemente intelectualizado. Los Sex Pistols son una banda inspirada por el *situacionismo* francés, movimiento neovanguardista y artístico-político liderado por Guy Debord y Raoul Vanneigen desde mediados de la década de 1960. Algunos pioneros norteamericanos, como Televisión, de donde venía

²¹⁴ “Succioné las gotas de vicio de sus pechos, luego estuve lamiéndole el cuerpo hasta desecarlo, y ya no quedaba nada por hacer. Ella durmió, yo deambulé por mi apartamento como cuando estoy solo, buscando razones para existir donde siempre las encontraba, los libros, discos, revistas y otros medios, pues la experiencia real del mundo era cosa de hippies, ya sabida y superada. Agotadas dichas drogas, deambulo incesantemente, o contemplo el espacio entre el descontento feroz y la opresión racionalizada. Todos soñamos con dar en la diana, pero ninguno de los antiguos objetivos sirve ya, ergo una década que a mí me parece el pesebre de una mula, pero nos lo tragamos y oh cómo zumban insatisfechos, no se oyen gañidos, aullidos ni gruñidos. En la época del fascismo emocional, nadie se atreve a gritar o juzgar lo que queda suspendido de manera tan patética en el aire, que es la vida misma; nadie hasta ahora, quiero decir. Quiero decir con ello que si no estás loco es que eres un demente; nos están devorando en cuerpo y alma y nadie se resiste a ello. De hecho, casi nadie puede verlo, pero si escuchas a los poetas lo oirás y vomitarás tu rabia. Richard Hell es uno de esos poetas.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 399-400.

Richard Hell, exhibían sin complejos su afición por la poesía (el guitarrista de la banda usaba el seudónimo de Tom Verlaine), Patti Smith era cantante, compositora y escritora, indistintamente, publicado discos, libros de poemas y relatos autobiográficos, tanto por entonces, como después de acabado el momento de mayor fama del movimiento. Ciertamente hubo iconos punk que no tenían nada que ver con el vanguardismo intelectualista, como la banda neoyorquina Ramones, pero en general, la relación de los músicos *punk* con el teatro y el cine de vanguardia, la poesía experimental (especialmente el visualismo lírico), la *performance*, el arte conceptual y el cómic *underground* era evidente. Los *punks* rescataron del olvido el experimento rock de Andy Warhol, The Velvet Underground, desarrollaron estilos musicales con tanta relación con el *hard rock* como con la música concreta y electrónica de vanguardia, cuyo antecedente sería el álbum ruidista de Lou Reed *Metal Machine Music* (1976), que Bangs fue uno de los pocos en elogiar en dos artículos de febrero y marzo de 1976, respectivamente, publicados en la revista *Creem* y titulados “How to Succeed in Torture Without Really Trying, or, Louie Come Home, All Is Forgiven” (“Cómo torturar con éxito sin realmente intentarlo o Louie vuelve a casa, todo se te ha personado”) y “The Greatest Album Ever Made” (“El mejor álbum jamás hecho”).

Bangs habla ya tras la derrota del *Movement*, que Mario Maffi daba por destinada a triunfar en su libro de 1972, *Las culturas underground*. Solo seis años más tarde, el *punk* habla desde el nihilismo descreído y con él, y desde él, el crítico que ahora reivindica la poesía como única arma revolucionaria, algo que no había hecho antes, pero que repetiría un año más tarde, en su artículo de 1979 sobre *Astral Weeks*, de Van Morrison, como ya tuvimos ocasión de hacer notar páginas más arriba.

Abe Peck, en su ensayo sobre la prensa *underground* norteamericana, *Uncovering the Sixties: The Life & Times of the Underground Press* (1985), da por

iniciada la decadencia del *Movement* en 1973, justo después de la reunión en junio de ese año de los periódicos y revistas *underground* en Boulder, Colorado.

As our enclaves shriveled or adapted to less intense times, community-based, multi-issue underground papers began adapted or dying. Audiences had been alienated by condescension, rhetoric, error, irregularity, ugliness, Movement violence, more state violence, -and by the serious demands radical social change entailed. Even success had its price -anti-imperialist, antiracist, antisexist politics, rock, sex, and environmentalism were filtering into more palatable publications. Many papers could no longer count on raising press-run money from ads that couldn't appear elsewhere; cynics said that rising welfare payments had dried up the supply of street vendors. In January, Hanoi and Washington had signed the Paris Peace Accords, and though it would be twenty-seven months before the war really ended, American involvement in Vietnam -and the dreaded draft- were winding down²¹⁵. (PECK, 1985: 287-288)

Es decir, la dimensión política de la cultura *underground*, el *Movement*, había sido derrotado, porque de alguna manera había logrado calar, de manera dispersa y controlada, en el sistema: el antiimperialismo, el antirracismo, el antisexismo, el ecologismo, la liberación sexual y el rock habían sido asimilados por la sociedad y empezaban a ser “políticamente correctos” en la cultura de la hegemonía. A partir

²¹⁵ “A medida que nuestros enclaves se redujeron [los territorios dentro de la sociedad dominados por la cultura *underground* y las políticas del *Movement*] o se adaptaron a tiempos menos intensos, los periódicos clandestinos basados en la comunidad y de múltiples temas comenzaron a adaptarse o morir. Las audiencias habían estado alienadas por la condescendencia, la retórica, el error, la irregularidad, la fealdad, la violencia del Movimiento, la mayor violencia de estado -y por las severas demandas que implicaban un cambio social radical. Incluso el éxito tuvo su precio: la política antiimperialista, antirracista, antisexista, el rock, el sexo y el ecologismo se filtraban en publicaciones más agradables. Muchos periódicos ya no podían contar con la recaudación de dinero para tiradas de prensa con anuncios que no podían aparecer en otros lugares; los cínicos dijeron que el aumento de los pagos de asistencia social había agotado la oferta de los vendedores ambulantes. En enero, Hanoi y Washington habían firmado los Acuerdos de Paz de París, y aunque pasarían veintisiete meses antes de que la guerra realmente terminara, la participación estadounidense en Vietnam -y el temido reclutamiento- estaba disminuyendo.”

de entonces, como concluye Jaime Gonzalo al término del primer volumen de su *Poder Freak* (2009):

El mundo iba a seguir como estaba: la nueva Jerusalén que prometía Jehová, llena de gracias y perfección, era un subterfugio para denominar la utopía. [...] Los hijos de la primera ola de *baby boomers*, que se hicieron adultos con Elvis y se llevaron sus discos de Bob Dylan a la universidad, pensando inocentemente que su pujanza, su estética y su misión nunca tendrían fin, comprendieron también, comprendieron también que el fin era lo único que iban a recibir a cambio. “La noción de contracultura es un mito”, dijo Jan Wenner, fundador de *Rolling Stone*, quizá cabreado porque el helicóptero privado que debía llevarle hasta Woodstock se averió en el último momento. [...] En el cementerio, las losas de los muertos se multiplicaban. La revolución, la igualdad racial, el *hippismo*, el amor-paz-y-flores, el LSD. Rip. (GONZALO, 2009: 181).

En adelante la salvación solo podía ser individual, porque “hasta un lema tan radicalmente contracultural como ‘dope, guns and fuckin in the streets’ (droga, armas y follar en las calles) ha podido ser pervertido por el capitalismo a favor de sus intereses” (GONZALO, 2009: 183). Ese es el mismo espíritu que muestra Bangs en la desesperanzada introducción a su artículo sobre Richard Hell: solo queda la ebriedad de las drogas o el alcohol, el sexo, y el refugio en la literatura, la música rock y las revistas que hablan de rock, para poder escapar, todo lo demás es muerte o está perdido. La experiencia del mundo real ya no sirve para no sentirse devorado por la época del “fascismo emocional”, allí solo hay gente alienada, domesticada, tan atemorizada que ni se atreve a gritar su rabia. La cita que reproducíamos arriba acaba con una paradoja retórica: solo los locos no están locos en este tiempo, solo queda la soledad del refugio del arte o volverse demente a ojos de la sociedad dominante. El *punk* nihilista no cree ya en las utopías *hippies*, pero sí en la violencia, por lo menos en la violencia del grito, del bramido, en la expresión de la rabia. Nada va a cambiar, pero hay que seguir berreando contra lo que nos adocena y nos devora, hay que seguir “sintiendo”.

Esa es la idea central que atraviesa todo el artículo sobre Richard Hell, el alias de apellido Infierno, con el que firmaba sus discos Richard Meyers, que desde la década de 1980 solo ha publicado cuatro álbumes y un EP, más enfocado a su labor como novelista y crítico cinematográfico que a la música.

Bangs reconoce la inteligencia de Hell, le gusta su música, pero le disgusta lo absoluto de su nihilismo suicida, que llega al masoquismo emocional: “The only trouble, and what limits his necessity, is that his intelligence, so awesome in possibility, is finally reduced to the torment it revels in.”²¹⁶ (BANGS, 1987a: 1160). La música de Richard Hell es una reacción violenta a la falta de comunicación que impone la sociedad, como la de los Sex Pistols, pero la de estos es “explosiva”, la de Hell “implosiva”, sentencia Bangs.

Sigue la reproducción de parte de una entrevista con el músico publicada en la revista *Punk* y un relato de su trato con Hell en el club neoyorquino CBGB’ y de sus gustos literarios, Lautreamont y, sí, Joris-Karl Huysmans, cuyo *À rebours* es su libro favorito, porque el músico se identifica totalmente con el protagonista de la novela, Des Esseintes, y su decadente encierro, tras gozar de todos los placeres sensuales que le ofrecía la vida. El ideal de Richard Hell ese ese encierro, que Bangs censura con el argumento de que es lo que han hecho todas las “declining” (“declinantes”) estrellas del rock de los sesenta (BANGS, 1987a: 1169). Ahora comprendemos la intencionalidad de la cita de Huysmans al comienzo del artículo.

Bangs cuenta que se cita con Hell de madrugada en su apartamento para entrevistarle. Es importante, la descripción del apartamento: libros de poesía y de cine, revistas de rock apiladas, discos, fotos de sus ídolos cinematográficos y de su grupo de entonces, The Voidoids, el cuarto de un joven intelectual neoyorquino.

²¹⁶ “El único problema, y lo que restringe el que sea indispensable, es que su inteligencia, tan increíble en potencia, se reduce finalmente al tormento en que se regodea”. Trad. de Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 401.

La conversación que se lleva a cabo después está llena de reflexiones profundas sobre el sentido de la vida, la trascendencia social de la actitud rock, la filosofía *punk*, si puede llamarse así, la necesidad de apartarse de lo convencional, incluso en la ropa que se viste, como autoafirmación de un individualismo radical, la atracción por la muerte de la que solo le separa el “habito de vivir”, el autodesprecio como toma de conciencia de la alienación en la que se vive...

Bangs, tras reproducir las respuestas tan “inteligentes” de Richard Hell, algo a lo que no se acostumbra demasiado en el mundo del rock, expone su punto de vista y de nuevo aparece el Narrador Insolente, por usar el término de Tom Wolfe, que marca la escritura de Lester Bangs:

Just for the record, I would like it known by anybody who cares that I don't think life is a perpetual dive. And even though it's genuinely frightening, I don't think Richard Hell's fascination with death is anything else but stupid. I suspect almost every day that I'm living for nothing, I get depressed and I feel self-destructive and a lot of the time I don't like myself. What's more, the proximity of other humans often fills me with overwhelming anxiety, but I also feel that this precarious sentience is all we've got and, simplistic as it may seem, it's a person's duty to the potentials of his own soul to make the best of it. We're all stuck on this often miserable earth where life is essentially tragic, but there are glints of beauty and bedrock joy that come shining through from time to precious time to remind anybody who cares to see that there is something higher and larger than ourselves. And I am not talking about your putrefying gods, I am talking about a sense of wonder about life itself and the feeling that there is some redemptive factor you must at least search for about life itself and the feeling that there is some redemptive factor you must at least search for until you drop dead of natural causes. And all the Richard Hells are chickenshits who trash the precious gift too blithely, and they deserve to be given no credence, but shocked awake in some violent manner.

Esta larga parrafada, con el cierre final: Richard Hell no es más que un niño que merece ser tratado como tal: con un par de azotes o mandándolo directamente a la cama. Bangs ha tomado el control una vez más, liberado de la tiranía de que su escritura esté al servicio de la música a partir de la que habla o de la actitud y las ideas del músico al que entrevista. Se distancia de Richard Hell y le reprocha que no haga como él, o como Dostoievski o como el propio Huysmas: “why not live for your art if nothing else?” (Bangs, 1987a: 1189). ¿Por qué no vivir por tu arte, si no hay nada más? Bangs se desmarca de la idea de Hell de que la vida es una “adicción” y que solo se sigue viviendo por “habito”. El adicto es un esclavo y Bangs no se siente esclavo porque tenga que hacer lo que todos los demás hacen: seguir respirando y comer algo de vez en cuando... para *seguir escribiendo*, que es realmente lo que le da *sentido* a su vida (BANGS, 1987a: 1189).

En este artículo, Bangs ya está libre de cualquier dependencia sobre el material del que escribe, él es un *escritor*, lo que tiene que hacer es marcar su yo creador por encima de lo que se supone que debe hacer un crítico de rock:

²¹⁷ “Que quede claro: me gustaría que cualquiera a quien le importe sepa que no pienso que la vida sea un perpetuo bajón. Y, aunque sea verdaderamente aterradora, creo que la fascinación de Richard Hell por la muerte es estúpida. Sospecho a diario que vivo para nada. Me deprimó, me siento autodestructivo y muchas veces no me gusto. Es más, el contacto con otros humanos me provoca a menudo una ansiedad apabullante, pero pienso también que esta precaria conciencia es todo lo que tenemos y que, por simplista que parezca, una persona tiene el deber de sacar el mayor potencial posible de su alma. Todos estamos atrapados en esta Tierra a veces miserable donde la vida es especialmente trágica, pero hay destellos de belleza y alegría primordiales que, de tanto en tanto, brillan para recordarle a cualquiera al que le importe que hay algo más elevado y más grande que nosotros. Y no me refiero a vuestros putrefactos dioses, sino a una sensación de asombro ante la vida misma y a la sensación de que hay algún factor redentor que por lo menos debes *buscar* hasta caer muerto por causas naturales. Y todos los Richard Hell son unos gallinas que ensucian esos preciosos dones con demasiada alegría y que no merecen que se les conceda ningún crédito, sino que les despierten de forma violenta.

Esto o darles unos azotes y mandarlos a la cama”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 408.

explicar el valor de la música de la que habla. Él ya es un *escritor rock*, juega en la misma liga (aunque emplea otro “instrumento”) que los músicos sobre los que se supone que tiene que decir algo.

La sexta parte de *Psychotic Reactions*, la titula Marcus de manera harto explícita: “Unpublishable” (“Impublicable”) y recoge fragmentos de textos escritos por Bangs entre 1976 y 1980, pero que nunca fueron publicados, a excepción de una reseña sobre un ensayo de Peter Guralnick (*Lost Highway: Journeys and Arrivals of American Musicians*) que apareció el 15 de abril de 1980 en el diario *Los Angeles Herald Examiner*, texto convencional, el único de los que se antologó en el libro, cuya inclusión no explica el antólogo. En el resto de fragmentos, la experimentación de Bangs con la escritura rock ya es su campo de trabajo y, por supuesto, la invectiva constante contra el rock y contra la crítica institucionalizada. Por ejemplo, esta declaración de intenciones escritas a partir del disco *Metal Box* (1979) de Pi.L. (Public image Limited, el grupo creado por John Lydon, alias Johnny Rotten, tras la disolución de Sex Pistols):

In life things never do what they should. In rock 'n' roll things always do what they should. That's why it's fascist.

I am surrounded by psychotics. Often I suspect I am one. Then certain records come out and I know I am not alone.

Man on radio: “I'm not here to teach you to think.”

Neither am I. What I am here for is to con you into buying anything by PiL²¹⁸. (BANGS, 1987a: 1381-1382)

²¹⁸ “En la vida las cosas nunca hacen lo que deberían hacer. En el rocanrol las cosas siempre hacen lo que deben hacer. Y por ello es fascista.

Estoy rodeado de psicópatas. A menudo sospecho que soy uno de ellos. Entonces aparecen ciertos discos y veo que no estoy solo.

Un hombre en la radio: “No estoy aquí para enseñaros a pensar”

Ni yo tampoco. Para lo que estoy aquí es para engatusarte y para que compres cualquier cosa de PiL.” Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 476.

La burla autoparódica de la última declaración de la cita, el crítico solo está para que se vendan los discos de los que habla, y su consideración del rock'n'roll como una industria “fascista” y alejada de la vida muestran ya un desencanto sobre cuyas cenizas se yergue su escritura rock, la música es solo una “compañía”, ciertos discos le hacen sentir al escritor que no está solo, que su sensibilidad es también la de otros, que puede escribir porque también habrá lectores a quienes importará lo que él les dé en sus textos. Por otra parte, lo que le interesa de *Metal Box* es la música que encierra, no quiénes la hacen, porque, siguiendo con su estrategia de *punk* de matar a sus ídolos, antes de que se pusiera de moda²¹⁹, considera al líder de la banda como “a pompous little putz” (BANGS, 1987a: 1384), un “pequeño idiota pomposo”.

En esta parte de la antología compuesta por Greil Marcus, aparece también un corto fragmento de la novela inacabada en la que trabajó Lester Bangs desde 1979, *All My Friends Are Hermits (Todos mis amigos son eremitas)*, un fragmento escrito con la misma insolencia y en ese automatismo *beatnik* que empleaba en sus textos escritos a partir de discos o músicos de rock en el que solo el sexo es el camino que salva de la muerte. Sustitúyase “sexo” por todo lo que hace sentir vivo a Bangs, ese modo de vida rock, su escritura, la música que le inspira, las drogas, con las que tuvo una larga relación que le llevaría a la muerte, y, sí, el sexo y entenderemos el núcleo de su escritura rock rebelde y contra el mundo: “All my philosophy was gibberish, and Western civilization was a bucket of shit in the first place!²²⁰” (BANGS, 1987a: 1392).

²¹⁹ “Kill your idols” fue un lema punk muy popular que apareció en camisetas a partir de la canción homónima firmada en 1983 por la banda *noise* neoyorquina Sonic Youth, fue también el nombre de un grupo punk estadounidense de los noventa e incluso sirvió para titular el documental de 2004 sobre tres décadas del punk norteamericano, dirigido por Scott Crary. Hay que hacer notar que la estrategia de desmitificar a los “héroes” del rock aparece mucho antes en la prosa de Lester Bangs.

²²⁰ “Toda mi filosofía era una farfulla, ¡y la civilización occidental era ante todo un cubo de mierda!”. Trad. Ignacio Juliá, 1987b: 479.

La séptima y última parte de *Psychotic Reactions* se denomina por el antólogo “Untitled” (“Sin título”) y recoge algunas páginas de Bangs bajo el marbete de “Untitled Notes” (“Notas sin título”), apuntes y anotaciones del autor que nunca acabaron en ninguna pieza concreta. Marcus monta los fragmentos como si se tratara de un texto completo inédito que resumiera el ideario rock de Lester Bangs y allí encontramos un retrato, no del personaje Bangs, sino de lo que es su *escritura rock*, de espíritu *punk*, por supuesto, que implica la negación del valor de la música rock *por sí misma*: a Bangs solo le interesa *la música que le hace escribir*. Leamos este fragmento en el que el guitarrista Robert Quine²²¹ acierta con interpretar el sentido de la escritura de Bangs:

“[...]Bob Quine called me up one day and summarized: “I’ve figured you out. Every month you go out and deliberately dig up the most godawful wretched worthless unlistenable offensive irritating unnerving moronic piece of horrible racket noise you can possibly find, then sit down and write this review in which you explain to everybody else in the world why it’s just wonderful and they should all “run right out and buy it. Since you’re a good writer, they’re convinced by the review to do just that till they get home and put the record on, which is when the pain sets in. They throw it under the sink or somewhere and swear it’ll never happen again. By the next month they’ve forgotten, but you haven’t, so the whole process is repeated again with some other even more obnoxious piece of hideous blare.... You know, I must say, I have to admit that’s a noble thing to devote your entire life to.”

He nailed me. Since 1969. But with the one proviso that I genuinely like all those same plates of horrid blare and play them for pleasure myself, it just occurred to me that maybe the whole reason this stuff happened to

²²¹ Robert Wolfe Quine (1942-2004) fue un extraordinario guitarrista de rock, con influencias del jazz y del blues, pero con un estilo personalísimo y vanguardista, que trabajó con numerosos músicos de renombre, siempre del lado más experimental del rock, como músico de sesión y guitarrista de concierto: Lou Reed, Tom Waits, Richard Hell, Brian Eno, Ikue More, John Zorn, entre otros. Lester Bangs lo consideraba una figura esencial, capaz de imponer su estilo en los álbumes de los músicos con los que tocó, hasta el punto de que su mera colaboración implicaba un cambio de sonido en el artista para el que tocaba y, a menudo, su participación daban lugar a obras discográficas de extraordinaria relevancia artística que marcaban un punto y aparte en la carrera de las bandas o artistas para los que tocaba.

become my life was that original traumatic incident back there with those hippies: I've been trying to get revenge on those assholes ever since²²². (BANGS, 1987a: 1648-1650)

El “incidente traumático” con los *hippies* del que habla Bangs no lo conocemos, de hecho no parece que existiera un “incidente” concreto, simplemente, Bangs abominaba del *hippismo*, quizá porque era el primer ideólogo del *punk*, mucho antes de la revuelta de 1977. No afirmamos que fuese él quien anticipó las bases del *punk* que vendría más tarde, sino que siempre hubo en el aire del rock esa idea de primitivismo, violencia, rebelión, sexo y drogas, escepticismo político, nihilismo vital y necesidad de huida de la sociedad alienante del capitalismo que pocos críticos llevaban a las páginas de las revistas de rock y que Bangs, como Nick Cohn en otro sentido, no se rindió a los cantos de sirena de la industria, porque, realmente, a él *le gustaba* toda esa revuelta ruidosa, porque su escritura era otra forma en la que se expresaba esa misma revuelta del ruido “horrísono”.

Merece la pena, traer a colación ahora el primer párrafo del ensayo de Antonio López Hidalgo y M^a Ángeles Fernández Barrero, *Periodismo de inmersión*

²²² “[...] Bob Quine lo resumió así un día que me llamó por teléfono: ‘Creo que, por fin, te entiendo. Todos los meses sales por ahí y buscas deliberadamente la pieza de ruido horrísono más enervante, irritante, ofensiva, inaudible, inútil, asquerosa y extremadamente desagradable que puedas encontrar, para a continuación sentarte a escribir tu reseña, en la que le explicas a todos por qué es tan maravillosa y deben salir corriendo a comprarla. Al ser un buen escritor, la reseña les convence y hacen justamente eso; hasta que llegan a casa y *ponen* el disco, que es cuando empiezan a sentir el dolor. Lo tiran a la basura o en cualquier otra parte y juran que no volverá a ocurrir. Al mes siguiente lo han olvidado, pero tú no, así que todo el proceso vuelve a repetirse con otra pieza de estruendo horrible todavía más desagradable... Ya lo sabes, pero debo decirlo: admito que es algo muy noble a lo que dedicar toda tu vida’.

Lo clavó. Desde 1969. Pero con la única salvedad de que todos esos discos de estruendo hórrido realmente me gustan y los escucho con placer, solo que se me ocurre que la razón de que esto se convirtiese en mi vida quizá fuese ese antiguo incidente traumático con aquellos hippies; desde entonces he estado tratando de vengarme de esos gilipollas”. Trad. Ignacio Juliá, en Bangs, 1987b: 565.

para desenmascarar la realidad (2013), porque retrata en gran parte la actitud de Lester Bangs dentro del espacio del periodismo de rock:

En un contexto caracterizado por la profunda crisis que sufre la profesión periodística, en la que convergen circunstancias concomitantes, como los bajos salarios, la precariedad laboral, los continuos cierres de medios y la creación de otros tantos de vida efímera, los excesos del periodismo de mesa, la sobreabundancia de informaciones, la gestación de nuevas rutinas productivas al hilo del desarrollo en línea, la proliferación de contenidos basura, multiplicada por los agregados de contenidos y, en definitiva, el agotamiento de los modelos tradicionales de periodismo, nos preguntamos qué futuro le aguarda al periodista en un panorama lleno de sombras. Y percibimos un rayo de luz en algunas iniciativas que apuestan por el periodismo de calidad, formal y/o conceptualmente. Nos referimos al periodismo de inmersión, encubierto y *gonzo*, tres fórmulas que indagan en las posibilidades que ofrece un periodismo elaborado como valor añadido. (LÓPEZ HIDALGO y FERNÁNDEZ BARRERO, 2013: 9).

El texto de López Hidalgo y Fernández Barrero está escrito 34 años después de la muerte de Lester Bangs, pero, salvo la alusión al periodismo “en línea” de internet, la situación en la que escribe Bangs es la misma que se describe: un periodismo rock que sirve a las multinacionales del disco y que se pliega a los caprichos de las estrellas pop, pero que nunca se cuestiona a sí mismo, ni el sentido social de lo que hace. Bangs, por el contrario es ese periodista “inmersivo” que busca justamente todo lo contrario, “desenmascarar” la realidad del rock como negocio y mostrar la superficialidad del *star system* del rock.

[...] El periodismo *gonzo*, aquél en el que el periodista no sólo oculta o puede ocultar su identidad, si las circunstancias así lo requieren, sino que se alza como protagonista principal de los hechos, hasta tal punto de que, por momentos logra condicionarlos y modificarlos con su actitud y a su antojo” (LÓPEZ HIDALGO y FERNÁNDEZ BARRERO, 2013: 25).

Pero, a diferencia del periodista “inmerso” temporalmente en una situación de la que quiere informar, Bangs es un *gonzo* perpetuo, no habla de algo que

tangencialmente le interese, sino de su propia vida, porque el rock es “su combustible”, la música que le inflama para escribir y dar rienda suelta a su creatividad. Su trabajo es una variante del periodismo de inmersión, el objeto del que habla en cada pieza no cambia, pues no es un disco o un artista completos, sino el rock como fenómeno cultural que los trasciende; el sujeto tampoco, pues siempre es él mismo, Lester Bangs perorando “a partir” de la música que le gusta.

Esa escritura rock de Lester Bangs se ajusta, por lo que hemos visto, a un patrón de escritura “de combate”: es una forma híbrida entre el testimonio periodístico, el ejercicio crítico que pretende incidir en la conformación del gusto estético en el ámbito del rock, es decir, en la creación de un canon, y la libre creación literaria, enfocados desde una voluntad de polemista. De hecho la articulación dominante de su escritura es precisamente la del polemista. Bangs se toma su escritura como una forma de activismo contracultural que pervive más allá del fracaso del *Movement*, la heterogénea articulación política del radicalismo izquierdista norteamericano de los sesenta, con el que Bangs no llega tener más que un contacto casual, una especie de afinidad en la negación del modo de vida burgués y del tradicionalismo estadounidense.

Greil Marcus selecciona y ordena los textos de *Psychotic Reactions*, siguiendo a partir de la segunda parte una estructura cronológica, para demostrar esto mismo, que Marcus considera como “su visión” de la escritura de Bangs. Los textos que nos ofrece siguen una pauta muy clara que el propio antólogo declara: “textos que al mismo tiempo destacan por sí mismos y cuentan una historia” (MARCUS, 1987b: 26).

La antología lo que muestra, al fin y al cabo, es que existe una *escritura rock* más allá de la crítica y el periodismo *de rock* y que Lester Bangs fue su más completo cultivador, un pionero que con sus escritos deja a la luz los descosidos del rock como industria del entretenimiento y fundamenta lo que fue y es esa *vida*

rock que fue capaz de sobrevivir al agotamiento de la contracultura de los sesenta y nutre una línea de acción y creación estética viva todavía en nuestro tiempo.

7. Crítica y creación: Para una teoría de la escritura rock como género contracultural.

El estudio de la obra de Lester Bangs, a través de la mirada “implicada” y “cómplice” de Greil Marcus, nos ha dejado como aporte teórico la idea de que más allá de la crítica de rock como periodismo cultural se puede hablar de una auténtica *escritura rock* como forma intergenérica y transdiscursiva que emerge como otro de los discursos del *underground*, tales música, la moda, la ilustración y el cartelismo o el cómic que constituyeron espacios textualizados en los que se proyectaba el ideario de una contracultura que floreció desde mediados de los años sesenta hasta la década de 1980 cuando la industria acabó el proceso de absorción de su espíritu transgresor, comenzado a mediados de la década de 1970, y lo convirtió en mercancía sin poder de rebelión ni de transformación social. Una forma superficial de “tomar partido” por aquellos modos de expresión aparentemente opuestos a la hegemonía cultural.

El periodismo de rock como ejercicio crítico dio cabida a todas las posibilidades que estableció Jorge B. Rivera (1995) en su tipología de las formas de la crítica en el periodismo cultural y todas ellas se pueden encontrar en mayor o menor proporción según cada caso concreto, en los textos a propósito del rock que escribió Lester Bangs: el *ensayismo analítico*, el *hermenéutico*, la *crítica a la industria cultural*, la *crítica doctrinaria*, la *nota erudita*, el *texto de cruce* entre la literatura ficcional y el testimonio periodístico, como hemos ejemplificado en la lectura precedente de sus escritos.

En cuanto a la dimensión puramente periodística, la escritura de Lester Bangs obedece a casi todos los condicionantes que establecía Rivera (1995): es siempre *actual*, por lo general trata *novedades*, es *original*, posee *color informativo*, ahonda en las *facetas humanas* del mundo del rock, siempre estuvo cerca del *interés del lector*. Sin embargo, los criterios de *veracidad* y *sintonía con lo real* son asuntos muy particularmente tratados por Lester Bangs, pues siempre lo hace desde una posición militantemente contracultural. Esto pondría en duda su carácter totalmente periodístico. Pero si entendemos con Rodríguez Pastoriza (2006) que la *conflictividad* y la *emotividad* en el objeto del que se da noticia pueden entrar dentro de la práctica periodística podríamos encajara a Bangs en el espacio del periodismo cultural e incluir en él todas las formas de la crítica de las músicas pop.

La estetización del discurso y el subjetivismo en la emisión de los juicios de la que siempre hace gala nuestro autor ya hemos visto que se había aplicado antes, durante y después de su trabajo como crítico de rock, entre otros, en el Nuevo Periodismo norteamericano, en el periodismo *gonzo* y en el periodismo de inmersión (LÓPEZ HIDALGO y M^a ÁNGELES FERNÁNDEZ, 2013). El recurso a la ficción, propio del *texto de cruce* del que habla Rivera (1995: 28) tampoco era ajeno al periodismo cultural. La crítica de rock, como las otras formas de periodismo ligadas a la música pop entrarían dentro, pues, del periodismo cultural como un subgénero especializado. No obstante, aunque la mayoría de la información y la opinión crítica sobre músicas pop podría ser considerada como tal, lo que nos aporta la trayectoria profesional de Lester Bangs es un desvío radical del objeto del que habla el texto: vimos cómo ese centro que en sus primeros escritos, como era la norma entre quienes escribían sobre músicas pop, era un artista o un disco concretos, acababa quedando en segundo plano y convirtiéndose en un pretexto para la floración de la escritura libre del autor.

A esto es a lo que hemos denominado *escritura rock*, relacionada con la crítica musical porque pretende fundamentar y dirigir el gusto estético de los destinatarios, con el discurso ideológico porque en ella pervive el impulso contracultural y polémico del militante, con el estético porque la autoconciencia de la autonomía de su escritura respecto al objeto del que supuestamente se informa o se opina se proyecta en un manejo de recursos retóricos variadísimos, con la autoficción porque lo que escribe Bangs, sobre todo desde su salida de *Rolling Stone* en 1973, es *literatura del yo*.

El capricho del punto de vista desde el que siempre interpreta, valora, enjuicia y adoctrina Lester Bangs ya vimos que es común a la mayor parte de la crítica cultural y, desde luego, a la totalidad de aquella que se ocupa de las músicas pop. Lo que aporta la escritura de Lester Bangs no es una nueva forma de crítica subjetiva, ni tampoco un ejercicio de diletantismo estético o político, sino el intento de llevar el espíritu del rock'n'roll a la literatura de no ficción.

Es por ello que sus escritos no pueden desligarse del espíritu contracultural que cuajó en las revueltas *hippie* y *punk*, porque no solo habla de ellos y con ellos, sino que *combate contra ellos*, en el sentido no reaccionario del término, sino justo en el opuesto, en el del guardián de las esencias rebeldes y antisistema del rock. Bangs es un militante contracultural, aunque guste de presentarse siempre como un francotirador, ajeno a cualquier tipo de disciplina de grupo o ideario. Sin embargo, ello no es posible, siempre se habla *desde* algún otro lugar, además de *desde el yo*, porque la subjetividad no es ajena a la construcción de sujeto como ente producto, en diverso grado, de procesos de enculturación.

El *escritor rock* que es Lester Bangs puede expresarse en muy distintos géneros y si publicaba en periódicos y revistas era porque solo en ese espacio de la mediación comunicativa se podía aceptar una escritura nacida del rock que

aspiraba a ser distinta del periodismo, de la literatura, del ensayismo filosófico o político y del criticismo académico. Quizá toda crítica de rock, como sostiene Christgau (1973), no sea más que un *melting pot* de géneros y discursos que se entrecruzan, pero Bangs va más allá, él busca una literatura del rock, como el cómic *underground* buscaba por la misma época crear un estilo al mágen de las formas clásicas, tanto del cómic precedente como de las artes plásticas, y una narrativa diferente, pero a la par en ambición, a las de la novela, el cuento literario y el cine.

Bangs, como Lou Reed o el dibujante Robert Crumb son productos del *underground* y son agentes de articulación de su discurso en el plano estético. Reed podría haber hecho poesía o música culta, pero eligió expresar su mundo interior y su relación con la realidad que le rodeaba a partir de un género despreciado por las elites, el rock. Crumb podría haber escrito novelas o dirigido películas, pero eligió por las mismas razones y para los mismos fines, otro género despreciado por la alta cultura, el cómic. Bangs también hizo lo mismo, su literatura se hacía a partir de las claves del periodismo *amateur* de la prensa *underground*. Los tres, como tantos otros, fueron creadores contraculturales, que se expresaron en géneros desprestigiados y, por ello mismo, vírgenes para la creatividad más libre. Hay una línea que une a los tres creadores, la misma que une música, cómic y periodismo *underground*, el espíritu del rock'n'roll.

El problema estriba en el hecho de que la rebeldía inherente a esos discursos y a los artistas que los iniciaron en los años sesenta se diluyó dentro de la cultura de la hegemonía, porque, de una u otra forma, hubieron de conectar con la industria de la comunicación de masas y acabaron siendo parte de ella. Sin embargo, estudiar los procesos de formación y desarrollo de la contracultura nos deja la prueba de que, al margen del negocio, existe un espacio de experimentación y rebeldía, del que la *escritura rock* de Lester Bangs es una

proyección. La crónica de la contracultura se hizo con canciones, con tebeos y con crítica de rock que no hablaba de rock, sino de cómo *vivir una vida rock*.

VI. HACIA UNA TEORÍA DEL POP EN EL ESPACIO DE LA CULTURA POSTMODERNA.

“(…) La música se ha transformado desde hace veinte años. Esta mutación anuncia que las relaciones sociales van a cambiar. La producción material ha cedido ya su lugar al intercambio de signos. El *show-business*, el *star-system* y el *hit-parade* designan una profunda colonización institucional y cultural. La música está ahí para hacer comprender las mutaciones. Ella obliga entonces a la invención de nuevas categorías, nuevas dinámicas que regenerarán una teoría social hoy día cristalizada, atrapada, moribunda”

J. Attali (1977): *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, Madrid, Siglo XXI, 1995: Pág. 12

Tras los resúmenes históricos y las calas que hemos practicado en algunos casos sintomáticos de la cultura pop, creemos que se hace necesaria una síntesis teórico-crítica que nos sirva para localizar los fenómenos pop en el marco de la cultura contemporánea. Buscamos aquí un marco general en el que a partir de ahora puedan insertarse la miríada de productos culturales pop que rodean nuestra vida cotidiana desde la revolución del rock'n'roll a mediados del siglo pasado.

1. Vanguardia y crisis de la noción de arte.

Este es un trabajo sobre culturas pop, es decir, sobre algo, *a priori*, alejado de las concepciones dominantes en la academia sobre los fenómenos a los que puede denominarse como “artísticos” y, sin embargo, en el discurso común la palabra “artista” no deja de emplearse para referirse a las estrellas del rock y del pop, especialmente si sus elecciones musicales no son precisamente las más cercanas al discurso elitista de lo artístico. Pienso, por ejemplo, en luminarias del negocio del espectáculo como los cantantes de moda en las listas de éxito de la industria de la música de masas. “Artistas” fueron y son considerados Elvis Presley o The Beatles, pero también los iconos de la copla española menos dados a la ruptura de moldes, como Manolo Escobar o Isabel Pantoja, cantantes melódicos de mirada tierna y música ligera, como el casi mítico por su extraordinaria rentabilidad económica- Julio Iglesias, lo mismo que los fugaces ídolos juveniles que cada generación de quinceañeras eleva a los altares de la fama, como, por ejemplo, el histriónico David Bisbal, adorado en todo el mundo latino por millones de fans en el momento en el que escribo (la caducidad es una propiedad inherente al ídolo juvenil). Y nosotros mismos, en las páginas anteriores hemos empleado profundamente el término aplicado a compositores e intérpretes de música pop y a algún crítico de rock.

Las palabras “arte”, “artista” y “artístico”, tienen, es evidente, diversas acepciones, según los niveles de uso en los que centremos nuestra observación. Pero en nuestro trabajo, lo que nos interesa especialmente es considerar los fenómenos que, dentro de la cultura de masas, exhiben la interesante capacidad de representar el doblez de los planteamientos canónicos de la estética modernista y abren el espacio de lo estético y lo cultural al *melting pot* y el

relativismo gnoseológico que representa la dominante cultural postmoderna en las sociedades occidentales. Pues el pop, como ha quedado dicho en páginas anteriores es una industria cultural que fabrica productos estéticos, cuya consideración como arte/no arte ha ido variando a lo largo de los años. Hagamos un apresurado repaso general sobre algunos puntos fundamentales de la historia de la modernidad que han ido fraguando las bases para la disolución postmoderna de las certezas sobre “lo artístico” de la que emerge la música pop.

Empecemos por el principio. La modernidad del proyecto de la Ilustración basaba su ideario fundamental en una serie de ejes que partiendo del racionalismo como modelo epistémico y, por lo tanto, centro de toda la producción sociocultural, aspiraba a la idea de progreso universal y emancipación de la humanidad de sus dependencias con la naturaleza y de los lazos de esclavitud del espíritu que significaban las supersticiones y la religiosidad teocentrista.

El dinamismo y el cambio están en la base del pensamiento de las Ilustración, un pensamiento transformador, proyectado hacia una praxis social sin la cual se considera vacía la reflexión intelectual. El utilitarismo y el pragmatismo serán a la larga los efectos socialmente más evidentes de las ideas ilustradas, así como la elevación de la ciencia al centro del universo de los saberes y la revalorización de la tecnología como instrumento para la consecución de los fines de emancipación material del ser humano de los condicionamientos a que le tiene sujeto el medio natural.

Como es lógico, ello no dejará de tener sus efectos sobre la esfera de lo estético, fundamentalmente en la negación del arte barroco, la defensa de la autonomía discursiva del arte, de su dimensión socialmente transformadora (en cuanto que forma sensible de la idea que busca el didactismo del horaciano *docere et delectare*) y la búsqueda de unos modos estéticos neoclásicos que aspiran

precisamente a “racionalizar” las prácticas artísticas (piénsese, por ejemplo, en la recuperación inflexible y extremada de las tres unidades aristotélicas tiempo, espacio, acción- en el teatro europeo neoclasicista).

La reacción romántica supone una puesta en crisis de esta idea de razón aplicada a la producción estética y la exaltación del subjetivismo y el individualismo radicales, pero no solo eso, sino la apertura de la *episteme* moderna a la idea de rebelión, ruptura y reivindicación de la voluntad creadora.

A finales del siglo XIX comienza a producirse una renovación de las formas estéticas, unida a un profundo replanteamiento de la idea misma de lo artístico. El arte por el arte triunfa en las corrientes simbolistas y se asienta sobre una idea de autonomía radical de lo artístico que profundiza en el rechazo romántico del viejo concepto horaciano del didactismo que había sido rescatado por el neoclasicismo ilustrado; sin embargo, al menos desde las intervenciones de los intelectuales afines a la revolución de la Comuna de París de 1871, se abre una corriente paralela en la que las ideas de *combate*, *avance* y *progreso* se trasladan al ámbito de la producción artística. Ya Saint Simon en “L’artiste, le savant et l’industriel” (1825) había adelantado las ideas que cuajarían alrededor del movimiento comunal, pues allí proclamaba que los artistas pueden servir de vanguardia a los hombres de ciencia y a los industriales y artesanos en su calidad de “videntes del futuro” (*Cfr.* SORIA OLMEDO, 1988: 12).

Nacen entonces, bajo las ideas del socialismo utópico, una vanguardia social y una vanguardia estética dependiente de la primera. Pero, insistamos, como han sostenido Walter Benjamin (1938-1940) y Paul Lidski (1970), entre otros, que esta concepción de la literatura vanguardista no casa en absoluto con la idea del “arte por el arte”, puesto que todos los escritores adscritos de una u otra manera a esta última tendencia repudiarán, tachándolas de zafias, las actitudes y propuestas revolucionarias de la Comuna.

Los movimientos de renovación estética de principios del siglo XX asumirán los principios vanguardistas que confían en la capacidad transformadora del artista revolucionario, pero recontextualizándolos en medio de una circunstancia histórica de fuertes cambios en la vida social europea que acabarán estallando en las brutales crisis que llevarán a las dos guerras mundiales.

Adolfo Sánchez Vázquez en su “Estética y modernidad” (1993) resumía las actitudes vanguardistas de principios de siglo, considerándolas como el último eslabón de la cadena de formas de replanteamiento del arte que se inician con el proyecto ilustrado a fines del siglo XVIII:

La modernidad estética que arranca del s. XVIII, se continúa, radicaliza y cuestiona a sí misma en los movimientos en que se despliega a mediados del siglo pasado [se refiere al s. XIX] hasta el presente: dadaísmo, constructivismo, surrealismo y Bauhaus, entre otros. Estos movimientos continúan la modernidad en cuanto que responden con ímpetu desenfrenado- al espíritu de ruptura, innovación y emancipación característico de ella. Pero, la continúan en forma tan radical que acaban por impugnar sus aspectos fundamentales, o por desatar una subversión estético-social en el seno de ella. Esto tiene que ver, sobre todo, con el proyecto ilustrado de emancipación, o transformación de un mundo que se ha vuelto inhumano. Y, al igual que la modernidad estética que la precede, creen que esa emancipación es posible *desde* al arte. No con él, como medio o instrumento de cambio radical o revolución, sino desde el arte que, con su propia práctica, ha de transformar el mundo. Utopía estético social que exige, ante todo que el arte se revolucione a sí mismo” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1993: 65-66)

En efecto, en 1909 un exaltado Marinetti, en el primer *Manifiesto del Futurismo*, transformaba la manera de entender el gesto formal del arte al considerar que “los elementos fundamentales de nuestra poesía serán el *coraje*, la *audacia* y la *rebelión*” (*Apud.* SARMIENTO, 1986: 191. Las cursivas son nuestras) y en 1913, en otro manifiesto de título *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad*, resumía el ideario vanguardista en la famosa sentencia: “Horror de aquello que es

viejo y conocido. Amor de lo nuevo y lo imprevisto”. (*Apud.* SARMIENTO, 1986: 203).

Pero si el futurismo es un intento de demolición del arte clásico, incluso de borrado del valor de la historia del arte, el dadaísmo supuso un paso más allá en la demolición de la idea misma de arte. Así el pintor Francis Picabia desmitificaba la reducción de la obra de arte a su valor de cambio con un juicio antimercantil que merece ser recordado:

El arte vale más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que todo. El arte es visible como Dios. El arte es un producto farmacéutico para imbeciles. Las mesas giran gracias al espíritu: los cuadros y otras obras de arte son como las mesas con cajas de caudales, el espíritu está dentro y se vuelve más y más genial según los precios de las salas de ventas: comedia, comedia, comedia, mis queridos amigos. (*Apud.* SUREDA Y GUASCH, 1993: 59)

Los ataques a la idea misma de lo artístico acabaron por dar lugar a los fenómenos de la *obra abierta* y la *muerte del autor* y de aquí a la apertura del sentido de lo estético más allá de los valores del arte canónicamente aceptado. A partir de entonces se materializa en las prácticas culturales la posibilidad de abrir a los productos de masas su desempeño en el papel de “obras estéticas”, primero y, más tarde, “artísticas”.

El tema había sido tratado por Roland Barthes en 1968 en un artículo titulado precisamente así, “La muerte del autor” en el que comenzaba preguntándose quién era el autor de las consideraciones que se hacían en la novela de Balzac *Sarrazine* acerca de un personaje, un castrado (no tiene la menor importancia, es solo anécdota su condición en la novela), pero se pregunta Barthes:

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al

que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (BARTHES, 1968: 65)

El giro de pensamiento es impresionante, no tanto hoy, para nosotros sus todavía contemporáneos, por lo que dice Barthes, sino precisamente por haberlo dicho entonces. La conclusión analítica de Barthes es simplemente imposible dentro del paradigma de la modernidad clásica que empieza a gestarse en el Humanismo del siglo XV y acaba por cuajar en la Ilustración del XVIII. Lo que hace su artículo es cuestionar la sacrosanta figura del “autor” en beneficio de la “escritura” como espacio colaborativo de producción de sentido. Colaborativo en tanto que el autor es solo un factor en el proceso de comunicación, desde luego de suma importancia, puesto que él es el que elabora el dispositivo semiótico capaz de producir el sentido, pero un factor que sin el lector que asigna “autores” a las voces de la novela no sería ni siquiera perceptible. Esta puesta en crisis de la imagen romántica del autor-genio y el desplazamiento del núcleo semiótico a la palabra (que como sabemos por Bajtín es ella misma un entramado de voces y de valores sociales refractados) abre de manera evidente la puerta que el arte se había empeñado en dibujar desde las vanguardias: el centro de la comunicación estética es el texto, no el autor.

Un año de años después, Michel Foucault continuará las reflexiones de Barthes en otro texto fundamental, “¿Qué es un autor?” , una conferencia originariamente escrita en 1969 e impartida en la universidad de Buffalo en 1970 (aunque publicada en 1979) y plantea otra cuestión de suma importancia:

Pero evidentemente no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Igualmente no basta con respetar indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de una muerte conjunta. Lo que debería hacerse es localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor, seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer (FOUCAULT, 1979: 336).

Ese espacio vacío, a lo que nos interesa en este trabajo, ha sido rellenado por la emergencia de la cultura de masas, que ha ido ocupando cada intersticio del espacio de influencia de la alta cultura y ocupando su papel “distinguido” como generadora de principios rectores de la opinión pública, hasta dejarla en una “distinción estética”, vaciada de todo poder de influencia sobre la marcha de la vida social. La conciencia de la muerte del autor es la conciencia de la muerte de la importancia “del nombre” y, por ende, de toda la cultura de la modernidad, construida sobre un sujeto fuerte que encarna el devenir de la historia y, en su lugar, la escritura, la comunicación como tejido anómico, como producto vacío de autoría que legitimara su valor, se yergue como “la verdad por repetición”. La lógica de la propaganda y de la obra en serie que gana su reputación de “referente” por su reproductibilidad, por la posibilidad de materializarse en “cantidad”, de abrumar con la repetición omnipresente, acabarán por imponerse.

Pero había un antecedente en el pensamiento intuitivo de la estética. Hacia 1954 el crítico británico Lawrence Alloway usó por primera vez el término *pop art*, “como etiqueta de la que echar mano para referirse al “arte popular” que estaba creando la cultura de la publicidad de masas” (STANGOS, 1981: 185). Alloway en una vuelta al concepto en 1962, amplió el espacio al que podía aplicarse para incluir en el marbete de *pop art* también su reverso, esto es, la actividad de los artistas que empleaban los discursos, las imágenes y los mitos de la cultura de masas dentro de un contexto que Stangos denomina, siguiendo a Alloway, “arte noble”.

Es interesante el recuerdo histórico de Nikos Stangos, porque en el mismo origen crítico del término *pop art* está el reconocimiento de la importancia de la dimensión estética en los productos de la cultura de masas y de su relación con la tradición del “arte noble” situado en el ámbito de la alta cultura. Sin embargo, el propio Stangos emplea las comillas para indicar la relatividad de la diferenciación *arte popular/arte noble*, diferenciación que era perfectamente perceptible tanto en la preceptiva como en el uso cotidiano dentro de la cultura europea desde la Edad Media hasta la irrupción de las vanguardias de principios del siglo XX, que en este brevísimo recordatorio hemos calificado como el momento de la crisis de la misma noción de *lo artístico*, en el sentido moderno que Ilustración, Romanticismo, Realismo y Modernismo dejaron establecido, tanto en la práctica artística como en la filosofía estética de su tiempo.

El proceso de asimilación de la cultura de masas por parte del “gran arte” o “arte noble” dio lugar a la eclosión de un fenómeno artístico y comercial que desencadenó el triunfo del *pop art* desde los años sesenta (tras vencer una resistencia inicial entre críticos y galeristas) y naturalizó en el espacio de “lo culto” no solo la asimilación formal y temática de las propuestas plásticas de la publicidad comercial sino también, y en retroalimentación, de los mitos de la cultura producida por los discursos de masas. Esta retroalimentación, significa que si el “arte noble” recontextualiza y recodifica con ello la manera de percibir, usar y comprender las formas de la cultura de masas, las estéticas de la cultura de masas, en movimiento complementario, a su vez absorben, recontextualizan y recodifican la tradición del arte culto o noble, especialmente en sus propuestas más vanguardistas (donde se encuentran en germen a sí mismas). Piénsese en las series de Marilyn, por ejemplo, que pintara Andy Warhol y en la réplica dentro en ámbitos de producción estética no asumidos como artísticos por el canon dominante, como, por citar un ejemplo elegido al azar, la serie que se tituló en la

edición española de *El víbora*²²³ “Pintores de a peseta”, del dibujante de cómics *underground* Art Spiegelman). Pero aparte de esa comparación simétrica, solo hace falta mirar a las producciones de la publicidad comercial para encontrar en sus formas todo el arsenal de técnicas rupturistas desarrolladas por la vanguardia plástica e incluso desarrollos novedosos a partir de éstas.

En nuestro objeto de estudio, la música pop como a un tiempo proyección y germen de una nueva cultura, ya hemos hecho referencia en la “aclimatación” de la música culta dentro de los parámetros musicales del rock que se produjo a partir del *underground* de mediados de la década de 1960 y que continúa hasta hoy en lo que se denomina *rock arty* o *avant-garde rock* produciendo una cantidad tan elevada de obras que podemos considerarla una tendencia y hasta una “tradición” (si se nos permite hablar de tradiciones en un espacio tan novedoso, ligado al presente y en perpetua renovación estilística) de la música pop.

Aunque el *pop art* triunfó antes en el mercado del arte británico y europeo, se trata de un fenómeno esencialmente norteamericano, proyección “cult” de lo que algunos teóricos han denominado “americanismo” (del que trataremos en el siguiente apartado) y Stangos así lo considera al hablar del “nacionalismo” del mercado del arte de vanguardia en los Estados Unidos:

[...] El *pop art*, hasta el momento, ha tenido una mayor repercusión en Norteamérica que en cualquier otro sitio, y es allí donde ha arraigado con más fuerza. [...] La pintura americana de los años de posguerra ha mantenido persistentemente actitudes nacionalistas. Los líderes del mundo del arte norteamericano han expresado a menudo sentimientos de impaciencia hacia lo que estaba haciéndose en Europa; los pintores americanos más destacados son exacerbadamente competitivos y con frecuencia muestran abierto desprecio por la obra de sus rivales europeos. El *pop art*, tal y como emergió de los experimentos de los años cincuenta

²²³ *El Víbora* fue una revista española de cómics *underground*, pero curiosamente la más longeva y exitosa de las revistas mensuales españolas de historietas gráficas que surgieron con la renovación del género a finales de la década de 1970, todas ya desaparecidas, y que se publicó desde 1979 a 2005.

era el instrumento ideal para hacer frente al entorno urbano americano. El componente de agresión, que el *pop art* había retenido del diseño comercial para productos de gran competencia, tenía un atractivo especial para los pintores americanos. A estos pintores, de hecho, no les costó demasiado trabajo convencerse de que el estilo que ahora practicaban tenía un parentesco específicamente americano, y que los carteles de indios de las tiendas de tabaco, las rústicas veletas, los “primitivos americanos” que eran ya tan estimados y coleccionados en los Estados Unidos, proporcionaban una especie de *fiat* o *imprimatur* oficial para lo que estaban intentando lograr. (STANGOS, 1981: 186).

Pero todo arte nace no solo en un ambiente social e histórico determinados, sino también de una tradición de género y concepto, la propia de la historia del arte; así, el *pop art* tiene un antecedente directo, dentro de las prácticas artísticas. en el Dadá y no precisamente con el sentido revolucionario del dadaísmo europeo de principios del siglo XX. Eso es lo que pensaba de las producciones del *pop art*, una de las figuras más importantes del arte moderno, considerado en su momento la cabeza del movimiento dadaísta de Nueva York, aunque él nunca lo aceptara, Marcel Duchamp:

Este neo-Dadá al que llaman nuevo realismo, *pop art assemblage*, etc., es una manera fácil de salir al paso, y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los *ready-mades* pensé en atentar contra la estética. En el neo-Dadá han cogido mis *ready-mades* y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética” (Apud. STANGOS, 1981: 187).

Duchamp pone el punto en el hecho de que la relectura artística de la sociedad de masas llevada a cabo por el *pop art* implicaba un “ennoblecimiento” de la cultura de masas, pero al mismo tiempo una desautomatización del carácter socialmente crítico del arte de combate que había llegado con la eclosión de las primeras vanguardias. El relativismo postmoderno empieza, pues, a tomar forma en esta operación cultural de transcodificación de los espacios del “arte noble y el “arte de masas” y, si estamos de acuerdo con la caracterización que desarrollaba

Frederic Jameson en su trabajo de 1984, *La lógica cultural del capitalismo tardío* (1991: 28), estas podría ser sus constantes:

- a) Una *nueva superficialidad*, que se prolonga tanto en la Teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen y el *simulacro*.
- b) El “*debilitamiento de la historicidad*”, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de la temporalidad privada”.
- c) Un nuevo “subsuelo emocional”, basado en lo que Jameson llama *intensidades* y que recupera el sentimiento de lo sublime establecido por la estética romántica.
- d) Una creciente dependencia de la cultura respecto de la tecnología.
- e) Profundas relaciones constitutivas de todo lo anterior con un nuevo sistema de economía mundializada.

Desde nuestro punto de vista, uno de los efectos más perceptibles de la crisis de la idea de arte es la emergencia de la cultura pop como fenómeno que no solo se percibe socialmente en los términos de la comunicación estética, sino que también es reivindicado como “arte” en sí mismo. Por esta razón, la crisis comenzada con las vanguardias de principios del siglo XX y reconducida hacia el relativismo estético del *pop art*, ayudado por el triunfo de las estéticas que ponen en cuestión el concepto de autor, leyendo como síntoma el estado del arte moderno y su relación con la sociedad de nuestros días, tiene que ver precisamente con el hecho de que la cultura de masas haya ido ocupando cada vez más un espacio de referencia en las formas del consumo de lo estético aprovechando los espacios dejados en blanco por las vanguardias y su ataque a “lo

artístico”, lo que, propiciado fundamentalmente por la razón económica que rige las políticas de producción de la industria cultural, ha posibilitado toda una reconstrucción de los espacios de la comunicación estética en la que ha florecido la música y la cultura pop como discurso marginal, primero y central después.

2. Americanismo.

Por otra parte, las formas y procesos musicales (géneros, estilos y modos de producción y comercialización) ligados a las músicas del rock y del pop no dejan de ser fenómenos de colonización cultural de lo que Wlad Godzich (1999) llama “americanismo”, recordando que ya Gramsci y Heidegger definieron el problema de la hegemonía del imperialismo americano en términos que van más allá de su localización primera en los Estados Unidos:

Para mí, la diglosia de los Beatles, que hablaban inglés pero cantaban en norteamericano, era el signo visible de la distinción entre EE.UU. y América. El rock que venía de Inglaterra no era rock inglés, ni tampoco rock norteamericano, pero sí rock “americano”, como lo serían los varios “rocks” que surgirían en los años setenta: australiano, canadiense, sueco, alemán, japonés o filipino. En su fondo, el rock es “americano”, en el sentido de que es la expresión cultural del americanismo. En los EE.UU. sólo nació por contingencia histórica. (GODZICH, 1999: 118-119)

Godzich ha llamado “americanismo” a esta cultura dominante, de dimensión imperialista y totalitaria, a la que en nuestro trabajo vamos a preferir denominar con el término de *archicultura pop*. No inventa nada con ello, pues el planteamiento de Godzich es una glosa, como él mismo se encarga de hacer notar, de las teorías de Gramsci y Heidegger sobre las formas del imperialismo

económico-político norteamericano, que, según lo dicho, habría que denominar, como prefieren Hardt y Negri (2000), simplemente Imperio, sin localización en una estructura nacional que, a la postre, no es más que el sustento material originario de una forma de producción, consumo y dominio económico, político y cultural, que hoy no puede desligarse de las formas de vida social en todo el mundo occidental y que cada vez más está fagocitando los modos de la esfera pública urbana (la economía, las tradiciones y costumbres, las formas de relación social, los modos de representación cultural del mundo y hasta la manera de entender la vida) en otras civilizaciones del globo.

En efecto, Godzich, siguiendo a Gramsci define el *americanismo* como un modo de producción nuevo, basado en el *fordismo*, que subsumía en los procesos económicos de producción, mercadeo y consumo a todas las otras dimensiones de la estructura social, muy especialmente la política y la cultural.²²⁴ Esto desarrolló el fenómeno de desproletarización de los trabajadores industriales norteamericanos y la emergencia de las clases medias norteamericanas, así como de la cultura de masas diseñada desde los medios de comunicación masivos para satisfacer las demandas, en cuanto consumidores de una producción cultural industrializada, de dicha clase media. En suma: el famoso *american way of life*.

Como es sabido, la aplicación de la doctrina económica *keynessiana* acerca de la mejoría, en términos de aumento de la rentabilidad, que supone para la economía liberal de mercado la creación de un estado del bienestar con la

²²⁴ “Ya en los años veinte de nuestro siglo, Gramsci se preguntaba qué tipo de formación social eran los Estados Unidos y si se trataba de una potencia de tipo clásico, con aspiraciones imperiales, o si representaba un modo de producción nuevo en la historia del mundo (...). Gramsci no tuvo dudas: un modo de producción nuevo había nacido en los EE. UU., era el *fordismo* que se diferenciaba del *taylorismo* ya conocido y teorizado por el hecho de que los consumidores eran incluidos en los planes de producción. Pero el *fordismo* no era solo un concepto de economía política por cuanto algo más complejo se desplegaba en los EE. UU.: no solo la política, sino también la cultura se ponía al servicio de la economía. Una formación social había emergido y su significación era mayor que la invención de un nuevo modo de producción.” (GODZICH, 1999: 117)

elevación de la capacidad adquisitiva de los trabajadores y su consecuencia, la ampliación del mercado consumidor más allá de las élites sociales, fue el efecto socialmente más beneficioso del *fordismo* y la estrategia de lucha más efectiva del liberalismo contra las propuestas igualitaristas de los países del llamado socialismo real. La crisis del petróleo desatada en 1973 fue acabando paulatinamente con las aspiraciones de ascenso social de las clases medias occidentales y las reformas *postfordistas*, especialmente las que exigieron la globalización financiera y la irrupción de las nuevas tecnologías de la sociedad de la información, dejaron un panorama nada idílico, donde el “sueño americano” que señoreó los modos sociales occidentales durante la segunda mitad del siglo XX quedó reducido a la nada en la actual batalla neoliberal por la reproletarización de las clases medias que el capital ayudó a construir cuando así le convino.

Sin embargo, el proceso de especialización del trabajo y el aumento de la producción y del consumo que forjó el *fordismo* dejó un efecto social mucho más perdurable que el agotamiento de los modos económicos del liberalismo: la creación de un nuevo hombre, al que Gramsci había denominado “gorila”: “los gorilas no tienen subjetividad propia y no son sujetos en el sentido moderno de la palabra: son individuos supeditados, sometidos, con comportamientos típicos y gregarios” (GODZICH, 1999: 118).

En el *fordismo*, la pérdida del control de los obreros sobre el tiempo de trabajo, como había sido propio en los talleres de los artesanos, llevó a una creciente alienación del proletariado industrial y a un trasvase del conocimiento hacia los niveles de los cuadros directivos técnicos de las empresas, con la consiguiente pérdida de cualificación de los trabajadores subalternos. A la vez, el mercado debía conseguir un aumento significativo de los consumidores para soportar las elevadas producciones industriales y, para ello, no bastaba con la

mejoras de sueldo, sino que había que crear un nuevo consumidor adecuado a un consumo de bienes no estrictamente necesarios. Ésta fue sin duda, la gran operación de los medios de comunicación de masas: la generalización de las estrategias de seducción publicitaria, desde luego, pero también, lo que es aún más importante, la creación de una industria de la cultura que abarcaba la información, la formación, la seducción y el entretenimiento, cuyo objetivo prioritariamente comercial produjo un efecto de homogeneización de valores y principios simples, aquellos precisamente más adecuados al consumo por el consumo.

Por esto Gramsci recuerda Godzich- entendía que ese nuevo hombre gregario no era otra cosa que el fruto de la nueva formación social, el “americanismo”, cuyas características se resumen así: “Sus rasgos más importantes eran la primacía de lo económico, la movilización de la esfera de la cultura al servicio de la economía y la imposición de la hegemonía cultural” (GODZICH, 1999: 118). A esto, Heidegger llegó a denominarlo la “tercera forma del totalitarismo” (las otras dos eran el nazismo y el comunismo), la más peligrosa de las tres, a juicio del filósofo alemán, por cuanto no tenía enemigos naturales, ya que “era totalmente nuevo en la historia del pensamiento humano” (GODZICH, 1999: 118).

Tanto Gramsci, como Heidegger y Godzich en su glosa de ambos, insisten en que la Americanización (así, con mayúsculas la destaca Godzich) es un fenómeno que va más allá de Norteamérica y ya en los años treinta del pasado siglo avisaba Heidegger de que Europa se estaba “americanizando” a pasos agigantados.

En efecto, la cultura hegemónica en occidente, si bien originada en los Estados Unidos, ya no es reconocible como una cultura “nacional” es, por su propia concepción economicista, una cultura transnacional, despojada de signos de identidad no ligados a “patria” alguna que no se llame Mercado.

En este ámbito se incluye la música rock y pop y todas las refracciones, implicaciones y alianzas culturales que a su alrededor se han ido fraguando desde el fin de la II Guerra Mundial. Jacques Attali, que se ocupaba en 1977 (curiosamente el año de la eclosión mediática del fenómeno *punk*) de estudiar estas refracciones y correspondencias sociales a que ha dado lugar la música pop en el seno de la cultura de masas, en su clásico que ya hemos mencionado en varias ocasiones, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, afirmaba lo siguiente:

Aunque concierne a todas las categorías sociales y a todos los mercados específicos, la música en serie es ante todo un proceso de canalización de la infancia en la forma nueva de la economía repetitiva.

[...]

La vida soñada es una “vida pop”, refugio fuera de las grandes máquinas incontrolables, ratificación de una diferencia individual y de una impotencia colectiva para cambiar el mundo. La música de la repetición se vuelve a la vez una relación y un medio de colmar la ausencia de sentido del mundo. Crea un sistema de valores a-político, a-conflictual, idealizado. El niño aprende allí su oficio de consumidor, pues la selección y la compra de la música son sus actividades principales. Podemos decir incluso que ahí está su trabajo, su participación en la producción; mundo al revés en el que el niño produce el consumo de música, y la industria produce la demanda de música; la producción de la oferta y, junto con ella, los músicos, se vuelven secundarios” (ATTALI, 1977: 165)

Es necesario, pues, considerar estos fenómenos como parte de un proceso cultural globalizante e imperial y situar en el espacio de una teoría de la cultura contemporánea las músicas pop y todo aquello que la rodean, que proyectan o que producen.

3. ¿Cultura popular o cultura de masas? Pop postmodernidad, diseminación y estética del simulacro: la archicultura del americanismo.

Antonio Méndez Rubio, en un trabajo titulado *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social* nos advertía de que “el punto ciego de la crítica cultural tiene que ver con el reto de comprender la *cultura popular*” (2003: 13). Pues bien, trasladando su afirmación al terreno que nos interesa explorar aquí, podemos decir que si algo se ha vuelto realmente confuso en el panorama de las teorías de la comunicación social en nuestro tiempo de la inflación informativa, la economía transnacional, el multiculturalismo creciente de las sociedades occidentales y la recolonización económica y cultural de aquellas otras periféricas al *Imperio* (siempre en estas páginas en el sentido que definieron Hardt y Negri, 2000), es el lugar que ocupa la cultura popular en los esquemas definitorios de eso que llamamos teorías de la comunicación intercultural.

Por otra parte, los cambios de las sociedades occidentales superindustrializadas han sido de tal naturaleza (la hegemonía de la cultura de masas, la revolución tecnocomunicacional, la creciente importancia de lo que Mark Poster -1992- llama *modo de información*, al lado de la radicalización neoliberal del modo de producción del capitalismo tardío, el dominio de un discurso de autoridad basado en un pragmatismo sancionado por la efectividad mercantil, el ocaso de los grandes relatos ideológicos que puso de manifiesto J-F. Lyotard -1979-, el culto a lo sublime tecnológico como nuevo dios postmoderno que advirtió F. Jameson -1991-, etc.) que los valores que sustentan la cosmovisión

de nuestra civilización de “primer mundo” se han transformado de manera más que evidente respecto de los principios ilustrados que fundamentaron la modernidad y sus ideologías.

Algunos, los más, se refieren a nuestro momento occidental como *post* o *trans* modernidad, otros como Guy Debord (1988), los menos, por cierto lo caracterizan como momento de la *sociedad del espectáculo integrado*, pero el caso es que la gran cantidad de apelativos que se usan en los estudios especializados para referirse a la resultante de estos cambios (cuyo punto de no retorno empieza a notarse ya inmediatamente después de la II Guerra Mundial, con la universalización del modo de vida norteamericano, el “americanismo” de Gramsci y Heidegger, como modelo triunfante para el desarrollo social y, por lo tanto, como digno de imitación) implican necesariamente pensar que *efectivamente* algo ha cambiado en la cultura de nuestro mundo. Y si una de las revoluciones más evidentes ha sido la de la relocalización de la alta cultura como cultura “distinguida” (BOURDIEU, 1979), sin duda influyente, pero incapaz de incidir ideológicamente de una forma amplia y efectiva en lo inmediato, esto es, de marcar los valores que rigen el día a día de las gentes, con la consecuente cesión de su puesto de privilegio como Aparato Ideológico del Estado (ALTHUSSER, 1970) a la denominada cultura de masas y a sus discursos, géneros, modos de producción y sistemas de distribución, se comprenderá que lo que nos traemos entre manos cuando hablamos de “cultura” no es simplemente una divagación de diletante alejada de las políticas de la vida cotidiana, sino justo el centro simbólico en el que podemos reconocer de forma más clara la nueva situación postmoderna de las relaciones de poder y de las estrategias de dominación y subversión.

Fijémonos si no en el esquema que nos proponían Asante y Gudykunst (1989:10), que damos traducido al castellano y gráficamente adaptado.



En él podemos reconocer la presencia explícita de la comunicación de masas, pero ¿dónde queda aquí la cultura popular? ¿No parece, por cierto, que la construcción de las identidades culturales en las diferentes civilizaciones humanas se sostiene sobre o viene dada históricamente a partir de las formas y costumbres tradicionales comúnmente admitidas como “populares”, y que serían estas las que posibilitarían la existencia de culturas diferenciadas, condición previa para que entre ellas pueda darse esa comunicación intercultural que sí se contempla en el esquema anterior? ¿No es la expresión “culturas del mundo”, que se utiliza en múltiples espacios de la comunicación social de masas y los negocios del pop, una equivalente a la marca de las diferencias etnográficas entre civilizaciones o culturas, entendidas al modo de diferencias de *weltanschauung*? ¿Acaso lo tradicional y lo popular no son exactamente nociones sinónimas, sino constructos ideológicos interesados? ¿Cómo pensar, entonces, la “cultura popular” desde occidente, pues queremos escribir como sujetos implicados y no como (falsos) observadores imparciales- en el marco de la sociedad globalizada, el capitalismo tardío y el triunfo de la sensibilidad postmoderna? Este es el centro de nuestro problema cuando hemos intentado pensar la música pop, la industria que la produce y la cultura que proyecta o que “se acerca” a ella. Intentaremos responder por partes en este capítulo final.

4. De la cultura a “las culturas”.

La definición de cultura no es, como pudiera parecer, un espacio donde reine el acuerdo teórico. La concepción tradicional entre los antropólogos -que pretende ser neutral- se basa en los principios expuestos hacia 1871 por Edward Barnett Taylor en su clásico *Primitives Cultures*, donde proponía la siguiente: “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, la moral, el derecho y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (*Apud.* SAN MARTÍN SALA, 1999: 43). Sin embargo, y aunque parezca que estamos ante una descripción aséptica y poco criticable de la esencia de los hechos culturales, la evolución de la ciencia antropológica ha puesto en duda la misma idea de “esencia” etnográfica. Clifford Geertz (1973), por ejemplo, advirtió que no podemos hablar en abstracto de “la cultura”, pues sólo podemos enfrentarnos a ella interpretando sus manifestaciones materiales concretas, ya que únicamente somos capaces de observar “hechos de cultura” no constantes abstractas y esencialistas (que sería reelaboraciones del antropólogo realizadas *a posteriori*). Expresándolo en términos textualistas, Geertz entiende la cultura como un *documento activo* que debe ser interpretado en cuanto mecanismo de producción de sentido; proceso significativo, pues, marcado por su contexto de producción, localizable dentro del conjunto de acciones que constituye la conducta humana.

La perspectiva semiótica de Geertz no resulta en absoluto descabellada, considerándola desde un punto de vista estrictamente antropológico, puesto que lo que hacen la etnografía y la antropología cultural es precisamente interpretar y recontextualizar datos, esto es, leer sobre el texto vivo de las formas culturales, escribiendo un relato de lo que, en realidad, no puede más que ser experimentado

como vivencia implicada. Tanto es así, que la antropología postmoderna, con James Clifford (*vid. p.e.* CLIFFORD, 1988) a la cabeza, ha llegado a poner en duda incluso el hecho mismo de que sea posible construir una concepción unívoca y universal del fenómeno cultural.

Por su parte, Javier San Martín Sala, va aún más allá y critica en general las limitaciones de toda visión etnográfica de la cultura, cualesquiera que éstas sean, por el apego a un punto de vista externo que las caracteriza y que tiñe sus descripciones de un falso objetivismo:

(...) La limitación básica de la idea etnográfica de cultura, limitación que consiste en que la cultura es vista desde la *adquisición* de la cultura por parte de las personas que participan en ella y no desde la *producción* de la cultura, que es el requisito para que sea aprendida. Es evidente que para el antropólogo lo que podemos llamar “perspectiva de adquisición” es suficiente, porque va a describir una cultura *ya formada*, pues es lo que le interesa (...). (SAN MARTÍN SALA, 1999: 48).

Ulf Hannerz (1996: 36-40) ha criticado también en este sentido la concepción antropológica tradicionalista, al considerarla una forma de análisis demasiado dependiente de la botánica o la zoología clásicas, pues lo que acaba haciendo, en su afán por reproducir automáticamente algunos procedimientos de estas ciencias, es proponer taxonomías y clasificaciones donde las variables de persona, lugar y cultura se dan intrínsecamente ligadas entre sí, al modo como una planta está ligada al territorio geológico en el que se da y a las condiciones climáticas que favorecen su crecimiento. Todo lo cual posibilita una grave deformación de la idea de las relaciones culturales, al enmascarar su carácter de constructo artificial bajo una pátina de *naturalidad*, derivada de la mitificación de una cierta pureza de origen, compartida por “los naturales de”, “los semejantes a” o “los elegidos por”. Si aceptamos esta línea antropológica, por tanto, hemos de aceptar también que existe una correlación de interdependencia entre “un

paquete organizado de significados y formas significativas a las que denominamos culturas” (HANNERZ, 1999: 37-38), un territorio geográfico y una determinada concepción política de la vida social.

En cambio en la perspectiva más filosófica, la que hunde sus raíces en la *paideia* helénica y tiene su primera sistematización moderna en la idea kantiana de *Kultur*, encontramos el acento puesto sobre el papel transformador de la cultura como acción productiva. Así Kant considera la cultura como realización de “aquello a lo que el ser humano como fin de la naturaleza está llamado para ser auténticamente maduro” (*Apud.* SAN MARTÍN SALA, 1999: 36); Dilthey como la suma de las “determinaciones reales de una naturaleza libre” (*id.* 37); y la Escuela de Frankfurt, con Adorno a la cabeza, opone la “cultura” como hecho civilizatorio a la “industria cultural”, a la cual Adorno califica en su *Teoría estética* (1970: 30) como auténtico “fracaso de la cultura”.

Siguiendo esta última línea de pensamiento, hemos de conceder que si la cultura representa la más alta aspiración del ser humano a realizarse como auténticamente humano, la transformación de las sociedades occidentales durante el siglo XX ha enfrentado por primera vez, a juicio de Adorno, las dos caras de una misma moneda: de un lado, esa “cultura” (fruto de la modernidad ilustrada) capaz de liberar al hombre de sus circunstancias inmediatas al prestarse como herramienta para la transformación del mundo por la acción de la voluntad humana (Shopenhauer); del otro, esa nueva anticultura industrial que se ha convertido en mercancía y no en representación de la realidad o de los deseos de la voluntad, sino de las leyes de funcionamiento del mercado capitalista. La evidente trascendentalidad de estos juicios no pueden ocultar que, en términos generales, para la visión filosófica (sea o no frankfurtiana) la cultura es un movimiento del espíritu que pretende incidir sobre el mundo de lo real a través de operaciones que se desarrollan en el universo simbólico.

Sin embargo, a nuestro juicio e independientemente de los debates epistemológicos apuntados, la oposición entre visión antropológica y visión filosófica no parece tan pertinente para una teoría crítica de la cultura como la oposición concreta entre relato *desde fuera* y práctica cultural *participante* (una crítica cultural consciente de que es una más de las prácticas de las que habla), puesto que no asumir la implicación del crítico en el mismo proceso cultural acaba colapsando la vitalidad inmarcesible de la actividad cultural. Como dice Adorno respecto de la actividad fundante de lo que tradicionalmente se he venido entendiendo por crítica cultural:

Al convertir la cultura en su objeto vuelve a cosificarla. Pero el sentido propio de la cultura es la suspensión de la cosificación. En cuanto la cultura se cuaja en “bienes culturales” y en su repugnante racionalización filosófica, los llamados “valores culturales”, peca contra su *raison d'être*. En la destilación de estos valores -que no en vano recuerdan el lenguaje de la mercancía- se entrega a la voluntad del mercado” (ADORNO, 1955: 228).

La cultura (la alta cultura, diríamos en términos de confrontación sociodiscursiva), con su “inutilidad” constituyente, es lo que, en suma, Adorno considera el elemento social más claramente contrapuesto a la economía mercantil y a la degradación del conocimiento que ocurre en cuanto éste se deja convertir en mercancía, de manera que renunciar a su inutilidad mercantil lleva necesariamente a anular su potencia de discurso cultural transformador y lo torna simple objeto de compraventa sin trascendencia más allá del simple intercambio. Esta idea básicamente es la que dota a la concepción cultural frankfurtiana de un perfil necesariamente partidario, saludablemente implicado, es decir, seguro de que toda teoría debe asumir conscientemente una contaminación política (que de todas formas aparece siempre, por más científicamente depurada que una teoría social quiera presentarse ante nuestros ojos).

En realidad, la cultura es un fenómeno lo suficientemente complejo como para que sólo podamos referirnos a ella, desde el punto de vista descriptivo, como un proceso simbólico plural, complejo y en movimiento perpetuo. Aunque, dentro de este proceso abierto, habremos de admitir, de acuerdo con R. Redfield (1962: 444), que desde el punto de vista cuantitativo pueden distinguirse al menos tres niveles: *a)* el individual o idiosincrásico, *b)* el correspondiente a las comunidades permanentes de diverso tipo (locales, regionales, nacionales, de clase, etc.) y *c)* el universal o panhumano. A esto podríamos añadirle una dimensión cualitativa que desde una perspectiva más implicada, nos llevaría a establecer una dicotomía fundamental:

- 1) La cultura como *formación-control*. La experiencia cultural puede ser una vivencia estructurada institucionalmente: escrita y recibida como documento contextualizado sociohistóricamente, refracta unos *a priori* ideológicos y produce/reproduce nuevos ideologemas que entran en el universo simbólico compartido por una colectividad determinada. Estos procesos, en lugar de permitirnos tomar decisiones libres, *nos eligen y nos sitúan* socialmente. Aquí habría que recordar la formulación de los *Aparatos Ideológicos del Estado* que debemos a Louis Althusser (1970: 105-170).
- 2) La cultura como *información-emancipación*. También experimentar y leer-hacer-deshacer-rehacer cultura puede convertirse en un movimiento de *desplazamiento rizomático*, capaz de proporcionarnos la información necesaria para trazar *líneas de fuga* por las que circule el deseo, fuera ya de las estructuras de presión que dimanan de los discursos normativos impuestos por las políticas dominantes. El acceso a la práctica cultural puede

permitirnos, de esta manera, impulsar el libre fluir de los devenires, potenciar las tendencias hacia la evasión del sujeto social respecto de las normas que no desea acatar su voluntad, en una perpetua tensión dialógica entre la dimensión micro del sujeto atomizado y la dimensión macro de las instituciones, valores y costumbres de la vida en comunidad, que puede crear desplazamientos de *desterritorialización* y *reterritorialización*²²⁵: la construcción de una *identidad nómada* percibida en forma de continuas operaciones de agenciamiento sobre el mundo, la vida entendida como *work in progress*.

En otros términos, podríamos resumir estas dos dimensiones culturales en la aserción de que la cultura debe contemplarse como un discurso plural en movimiento, marcado por una constante tensión entre, de un lado, una tendencia cohesiva a la homogeneidad simbólica que va construyendo los discursos de autoridad que funcionarán institucionalmente para una comunidad dada, y de otro, una dinámica compleja tendente a la apertura y la dispersión del sistema,

²²⁵ Las nociones de *territorialización*, *desterritorialización* y *reterritorialización*, bastante complejas, fueron acuñadas por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1976 y 1980) como expresiones para nombrar el hecho de que la existencia material del ser humano (pero no sólo del ser humano) está anclada por puntos territoriales que lo sitúan respecto de códigos y procesos de codificación y decodificación. La situación de anclaje o territorio que nos contiene no constituye una situación constante y permanente, pues los organismos de toda especie son capaces de poner en práctica procesos evasivos de *desterritorialización*, “procesos que aseguran su autonomía y lo ponen en un conjunto de relaciones aleatorias con el exterior” (DELEUZE Y GUATTARI, 1980: 60). La operación de *agenciamiento* puede resumirse, para el caso del individuo socializado (e interpretando algo libremente a Deleuze y Guattari), en un hacer algo sobre el mundo en forma de *ponerse en disposición* o *disponerse*, esto es, enclavarse en un territorio, moverse hacia fuera o desterritorializarse y volver a enclavarse en determinadas coordenadas o reterritorializarse desde la voluntad libremente ejercida. Los mecanismos de desterritorialización, son los encargados, entre otras funciones, de expresar esa voluntad libre del individuo respecto de su situación social.

propia de los procesos de transformación que afectan tanto a la dimensión cultural como a todas las demás esferas de la actividad social. En este sentido, lo que llamamos cultura, será siempre un espacio *rizomático*²²⁶ de procesos de acción (agenciamiento) simbólica.

5. Cultura popular y construcción de identidades.

Según lo dicho más arriba, el rizoma cultural puede ser entendido de formas contradictorias. Bien como fórmula de dominación, cuando en los discursos de autoridad se ha sustituido la complejidad del rizoma por una cristalización simplificada en forma de sistema (o la fosilización institucionalizada de unos pocos y precisos *recorridos* por el rizoma, convertidos así en líneas fronterizas que trazan y clausuran un territorio, al que se le dota de un significado estable), lo que será utilizado por el poder hegemónico en forma de mecanismo de control. Pero también como propuesta de liberación, pues de la información cultural vivida en la experiencia se pueden extraer las estrategias para el trazado de *líneas de fuga* desterritorializantes.

Todo lo dicho, no obsta para que reflexionemos un poco más sobre la distinción de Redfield (1962), dado que para una teoría de la comunicación intercultural tiene, a lo que se nos alcanza, una importancia definitiva. De hecho, podemos hablar de comunicación intercultural precisamente porque estamos distinguiendo esos niveles cuantitativamente diferenciados. El que más nos

²²⁶ “(...) El rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple” (Deleuze y Guattari, 1980: 25).

interesa en estos asuntos es el segundo, el que se sitúa por encima de la cultura idiosincrásica y representa a una colectividad permanente que va de lo local, pasando por lo nacional, hasta el nivel supranacional de la civilización. En esta dimensión es donde hemos de introducir una nueva diferencia cualitativa que representa la proyección de la institucionalización de la cultura como mecanismo de dominación: se trata de las distinciones entre *alta* y *baja* cultura, ésta última, identificada siempre con la idea de *cultura popular*.

A este respecto, Roger Chartier (1994:1) nos avisa de que intentar delimitar dónde empieza y dónde acaba la cultura popular, implica también referirse a unas prácticas cuyos agentes nunca las identificarían como formando parte de algo definible en tanto “cultura popular”, por lo cual, se trata de una conceptualización producida desde una mirada externa, esto es, la que se origina como fruto de una observación que se pretende no participante y por eso se cree en el derecho de marcar y clasificar determinadas acciones sociales de carácter simbolizante como “populares”, respecto de otras a las que no considera representativas de esa entelequia romántica denominada “pueblo” (de aquí que hayamos identificado nosotros las distinciones cualitativas alto/bajo como actuaciones de una idea de cultura institucionalizada por el poder dominante como mecanismo de control y dominación). Así pues, si en el discurso culturalista de nuestra civilización occidental existe la noción de “cultura popular” es que una parte de ese complejo, irreductible a la Unidad y a la mera suma multiplicada de singularidades, que es la actividad cultural ha sido *limitado* con la intención de construir un territorio semiótico y político concreto. ¿Cuál?

En principio podríamos decir que la idea más comúnmente admitida de *cultura popular* tiene que ver con el folklore, el mudo rural y el apego a las tradiciones consuetudinarias. Como es sabido, a las prácticas folklóricas se las suele considerar, desde por lo menos el romanticismo de finales del siglo XVIII,

como representaciones simbólicas del *espíritu* de un pueblo o *volkgeist* (susceptible de ser asimilado como esencia para la definición de la nación en cuanto conjunto de ciudadanos políticamente ordenados dentro de una cosmovisión cultural común), pues se supone que surgieron espontáneamente de la peculiar y propia manera en que un colectivo social se enfrenta como grupo a los retos del medio ambiente natural y de los acontecimientos que dimanen de la experiencia de vida de los hombres y las mujeres puestos en relación comunitaria. Así que, en primer lugar, “lo popular” parece identificarse con todo aquello ligado al “terruño”, así lo ejemplifica el poema de Hölderlin que José María Valverde tradujo como “Retorno a la patria/a los parientes” (*Heimkunft/An Die Verwandten*) y que glosó Heidegger en una conocida conferencia²²⁷:

“Todo parece familiar, el saludo de prisa al pasar también parece de amigos, todo rostro parece emparentado”
(*cit.* Heidegger, 1944: 36)

Esta visión hogareña del poeta, que nos va contando lo que encuentra al llegar a su pueblo natal, incide en algunos puntos que consideramos básicos: el localismo, el tradicionalismo y el naturalismo. Estas tres ideas fundamentan las características que definen lo que desde el idealismo europeo se nos dice que experimentamos como hecho cultural socialmente “familiar” y que llega a identificarnos por estar cercanos a un conjunto determinado de individuos e instituciones (aquellos otros que saben reconocer esa “familiaridad” en los mismos hechos) casi rayanos en el parentesco.

²²⁷ M. Heidegger (1943-1944): “Retorno a la patria/a los parientes”, en: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* (Barcelona, Ariel, 1983: 29-51). Allí escribe: “Ambas cosas, tierra y luz, ‘los ángeles de la casa’ y ‘los ángeles del año’, se llaman ‘los sustentadores’, porque, en cuanto se saludan, llevan al fulgor de la presencia lo claro, en cuya claridad se conserva a salvo la ‘Naturaleza’ de las cosas y de los hombres. *Lo que parece a salvo está ‘en su casa’ en su esencia.*” (Pág.39; las cursivas son nuestras).

Desde el romanticismo, como decimos, este tipo de visión de la confortabilidad de la patria chica, concebida a modo de lugar en el que nos reconocemos y del que nos sentimos “naturalmente” parte, se ha usado para marcar los rasgos diferenciales de una entidad superior, la nación, que se va definiendo en la comparación con otras naciones cuyas culturas “familiares” representarían otras formas peculiares y distintivas de ver el mundo (otro estilo de vida, otro “espíritu”...), el cual se habrían originado por efecto de unas condiciones ambientales diferentes respecto de “las nuestras”. En suma, *lo local* queda ennoblecido a finales del siglo XVIII por una mirada que lo considera receptáculo esencial de las virtudes comunitarias de las gentes inscritas en un estado-nación²²⁸ y revela el deseo de establecer una relación directa entre los modos de vida de las gentes humildes, su existencia dependiente de los ritmos de vida y de trabajo que marca la naturaleza, con aquellos otros idearios burgueses que la entidad político-administrativa “estado” convertirá -por la inercia de su propio funcionamiento político- en instituciones ideológicas, que empleará para la construcción, primero, y su reproducción, después, de los signos identitarios nacionales. Por ello, ese pueblo y esas costumbres arraigadas y hogareñas, percibidas como “naturales” -lo que da lugar a una serie de mitos de los orígenes usados por el poder dominante para legitimar socialmente ese relato fantástico que sustenta todo nacionalismo- quedan convertidos en parte del relato burgués y despojados de su auténtica realidad. Es así como la cultura folklórica se va

²²⁸ En su ensayo *Imagined Communities* (1983), B. Anderson plantea la idea de que el salto de lo local o otras colectividades superiores hasta llegar a la idea de comunidad nacional se hizo posible, tal como la conocemos, gracias, entre otros factores económico-políticos, a la expansión de la tecnología de la imprenta y del negocio editorial. Esta revolución técnica permitió por fin a los hombres reconocer de forma lo suficientemente intensa que más allá de los límites del pueblo o de la comarca existían otros hombres que se les parecían, al mismo tiempo que se iban descubriendo los límites donde el parecido se hacía más difuso o incluso desaparecía, es decir, iba dibujándose con el lápiz de la distancia la geografía del “extranjero”.

diluyendo en el misterio de las tradiciones ancestrales hasta llegar en la civilización occidental del siglo XXI a quedar convertida en un simple vestigio del pasado que los museos y los ministerios de cultura deben proteger.

En esta misma postmodernidad occidental del capitalismo transnacional y de las sociedades del espectáculo, la cultura popular suele identificarse no sólo con el mundo rural y las tradiciones ancestrales, sino también con lo exótico (si viene de fuera del *imperio*), pero sobre todo con cualquier tipo de práctica cultural propia de o dirigida a las clases dominadas, dentro de las cuales entra tanto lo campesino como lo urbano, el jornalero como el obrero industrial, junto a todo tipo de minorías subalternas y marginadas (jóvenes, mujeres, homosexuales, inmigrantes, *lumpenproletariat*...). Esta confusión de lo popular con los modos de entender el mundo de las clases “bajas” dominadas lleva en un movimiento justamente opuesto a aquel ennoblecimiento con que la habían rehabilitado los románticos- a igualar lo popular en términos generales con la cultura industrial de masas y a su consecuente desprestigio. Así lo apuntaba W. Bigsby en un trabajo de 1973 donde identifica automáticamente lo popular y lo masivo:

La dificultad de estudiar la cultura popular (para diferenciarla de la cultura folklórica o campesina) estriba en que tiende a relacionarse, tanto por parte de sus abogados como por la de sus detractores, con las fuerzas sociales que fueron esenciales para crearla; esto es, a la urbanización y la industrialización. Y como la sociedad tecnocrática no sólo ha creado el mercado de la cultura popular, sino también su forma, sus técnicas y sus temas, se confunde a menudo la reacción contra la tecnología con el rechazo a sus manifestaciones. Como se supone que el arte y la tecnología están en campos opuestos, la cultura popular, hija de la tecnología, se ha visto frecuentemente como símbolo de un nuevo embrutecimiento. (BIGSBY, 1973: 11).

Bigsby se está refiriendo, evidentemente, a manifestaciones culturales como el cine de consumo, la música pop, el espectáculo televisivo, la publicidad, el cómic, la cultura de *reader digest*... en suma, a todo aquello a lo que nosotros

denominamos en este trabajo *archicultura pop*. Desde este punto de vista, lo popular queda identificado estrictamente con la clase social que *consume* determinadas productos simbólicos. En este sentido, es de agradecer que el teórico británico no se atenga del todo a la definición clasista ofrecida en el *Diccionario Oxford* (productos culturales creados por o del gusto de la “gente ordinaria”). En su lugar, emplea para describir su objeto la yuxtaposición de dos perspectivas, la sociológica y la puramente discursiva, al definirlo -además de como una configuración ideológica ligada a las clases subalternas- en términos de géneros y textos producidos con la mediación de las tecnologías de la comunicación, de manera que la cultura popular contemporánea puede considerarse casi como un producto desgajado de la lógica discursiva de los *media*²²⁹, pero también como una “nueva cultura” que el hombre de la civilización tecnológica está construyendo a través de los canales y tecnologías de la comunicación masiva.

A nuestro juicio, encontramos formulada aquí, la idea más acertada de lo que vamos a denominar *archicultura pop*, para evitar confusiones con el término “popular”, y a la que convendría entender como algo más que una simple suma de productos de diseño masivo y producción industrial.

Por lo demás, hemos de hacer notar que, el sintagma *cultura popular* remitirá en el planteamiento de Bigsby, únicamente a esos productos *pop* que representan los gustos de las clases subalternas, relegando “lo popular campesino” a una forma de entender el mundo ya periclitada. Por lo tanto, esta concepción está implícitamente condenando a las clases y grupos sociales dominados al papel pasivo de meros consumidores que no pueden expresarse libremente más que como sancionadores del gusto a través de la elección de una u otra de entre las

²²⁹ “Las actitudes y valores de quienes están excluidos de la *élite* intelectual, expresados a través de mitos, rituales y estilos de vida específicos de ese grupo excluido, y, en ocasiones, [...], opuesto a las artes intelectuales”, BIGSBY, 1975: 34.

respuestas estereotipadas que en los sondeos de opinión se les dan ya hechas de antemano, o en la simple acción de elegir consumir determinados productos que les ofrece la industria cultural en vez de otros similares.

Ahora, “lo popular” está dejando de ser considerado principalmente como un conjunto de esencias que simbolizan los valores de una nación, y cada vez más se lo considera como una simple etiqueta para dar nombre a un mercado de productos que dice representar el consumo de una determinada clase social (aunque nosotros pensamos, como explicaremos en el siguiente apartado, que su discurso ideológico representa algo más que el gusto de las clases dominadas). En este sentido, nos parece obligado hacer notar recordando la advertencia de Chartier expuesta al comienzo de este apartado- que en ambos casos (folklore e industria cultural masiva pop) ninguno de los grupos y clases sociales que sustentan la idea de “lo popular” tienen capacidad de decisión para definir lo que ellos mismos construyen (cultura folklórica campesina) o el espectáculo audiovisual técnicamente mediado que consumen (para la cultura pop urbana), sino que son clasificados desde fuera por una mirada que responde a los intereses de las clases y grupos que encarnan el poder y las políticas económicas dominantes. En suma, el funcionamiento social de estas prácticas parece responder hoy al modelo que más arriba denominábamos como de *formación-control*.

Hagamos una última precisión. Las prácticas culturales -populares o no- en su funcionamiento formal pueden ser identificadas con el modelo del *discurso*: son enunciados (verbalmente textualizados o en cualquier otro lenguaje, visual, musical, mímico, etc.) y no olvidemos que todo discurso produce dos tipos de operaciones: una hermenéutica y otra expresiva. Es decir, los discursos nos sirven para decir, para construir, para formular, para establecer, para comunicar... ideas (actividad expresiva), pero además la lógica de su arquitectura semiótica nos sirve

también para las operaciones de interpretación y comprensión de la realidad. El discurso es pues un método de construcción eidética de la realidad y, a la vez, una colección de pautas de lectura para la comprensión del mundo que nos rodea en un determinado sentido y no en otro. Por eso R. Chartier (1994: 13) saca a colación el planteamiento que el historiador italiano Carlo Ginzburg propuso en su estudio sobre el proceso inquisitorial al que fue sometido un molinero friulano del siglo XVI acusado de herejía (*Il formaggio e il verni: Il cosmo di un mugnaio del'500*, publicado en 1976), esto es, que *lo popular* más que una categoría de producción de textos es una *manera de leer* (y nosotros añadimos: de *inscribirse* en la vida social y en los discurso e instituciones que la organizan en forma de *polisistema* funcional y colección de “relatos”, como identidad idiosincrásica y, cuando ello es posible, participante de una determinada identidad colectiva).

6. Retóricas de lectura y escritura en la postmodernidad: industria cultural, underground y archicultura pop.

Si aceptamos como válido el planteamiento de C. W.E. Bigsby (1975) expuesto más arriba en sus rasgos principales, denominaremos “nueva cultura” a aquélla que aparece constitutivamente ligada a la sociedad alfabetizada y tecnocrática occidental en esta época de industrialización masiva y capitalismo transnacional. En términos históricos deberíamos considerarla primero como “americanismo” (tal como recordaba GODZICH, 1999) y luego, en paralelo al análisis del desarrollo en progresión geométrica del expansionismo económico norteamericano, como *supercultura* instalada en el modo de ver el mundo propio de occidente, esto es, como universo simbólico que representaría la lógica de los valores dominantes en occidente -y que se va extendiendo al resto del mundo-

bajo el paraguas del neoimperialismo estadounidense, con lo que Bigsby adelanta, sin duda, algunas de las conclusiones a las que llegarán años más tarde Toni Negri y Michael Hardt (2000) en la estela de las observaciones de Heidegger y Gramsci.

En cuanto al lugar social desde el que se producen los textos de la cultura de masas, difícilmente puede considerarse que sea el mismo que había alojado las manifestaciones de la cultura popular: las clases subalternas no constituyen para la industria cultural masiva un espacio de producción cultural, sino un mero campo social de recepción y consumo acrítico. La cultura masiva no se construye de abajo a arriba, como ocurría en las manifestaciones del folklore tradicional, sino que se diseña en los despachos de las corporaciones mediáticas siguiendo los dictados de los estudios de mercado y las estrategias de marketing. Pero además, el negocio de la cultura de consumo percibe a sus receptores no en términos sociales cualitativos, sino en cuanto cifras de consumidores, de manera que este tipo de productos culturales no se dirigen a un conjunto eidético determinado por la pertenencia a una clase social precisa, sino al común de los individuos socializados.

No se puede decir, por ello, que exista una clase o grupo social hoy en las sociedades occidentales que permanezca ajeno a la seducción de la cultura masiva y a sus juegos de mercado; no obstante, las clases subalternas y los colectivos marginales, por su falta de formación en los discursos y las ideas de la alta cultura intelectual (la tradición del arte occidental, el pensamiento y la ciencia), quedan inermes ante las estrategias de la industria cultural al no poder contrastar con otros universos simbólicos los contenidos y formas que está consumiendo. En otras palabras, lo que hoy posibilita una diferencia cultural definitoria es la capacidad o la falta de capacidad para mirar con distancia crítica la omnipresente y envolvente cultura de masas que constituye la dominante de las sociedades del espectáculo integrado. Sin embargo, la lucha revolucionaria por la extensión

universal y gratuita de la cultura intelectual (las ciencias, las artes y el pensamiento social), el proyecto ilustrado cifrado en la esperanza de que la comprensión de la alta cultura, conlleva automáticamente la formación de un espíritu crítico en los individuos.

No es suficiente, sin embargo, ese criticismo extendido hacia las masas desde la visión ilustrada de la cultura en un mundo dominado por la mercadotecnia más agresiva y las estrategias espectaculares de penetración subliminal de valores que obedecen a una lógica estrictamente comercial (valor conveniente = valor económicamente rentable en términos de mercado). A todas luces se ve que los criterios de producción en la industria cultural hegemónica vienen impuestos por la visión desde arriba del capitalismo postmoderno y que sólo el acceso a los lugares mismos y a las técnicas de producción (discursivas y tecnológicas) de la industria del espectáculo integrado hará posible una cultura masiva realmente democrática (aunque desde ese momento habrá de dejar necesariamente de ser “masiva”). Así pues, si podemos decir que la cultura de masas produce/representa el gusto mayoritario y constituye el principal espacio de formación de las clases dominadas, también hemos de subrayar (recordando las consideraciones de Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la ilustración* (1947) que apuntábamos en el segundo capítulo de este trabajo) por la lógica de su funcionamiento mercantil, nunca tendrá en cuenta sus intereses y necesidades.

En consecuencia, no podemos llamar “cultura popular”, como hacía Bigsby, a la cultura de masas, equiparando sin más ambos sintagmas, puesto que la segunda no nace de un conjunto eidético perteneciente al pueblo; “pueblo” significa entonces sólo un dato estadístico, donde se habla de “gentes” la industria de la cultura de masas únicamente ve “consumidores”. Esto es lo que ha venido defendiendo A. Méndez Rubio en diversas ocasiones (1995,1997, 2003), siguiendo la sugestiva apuesta de tomar en cuenta las formulaciones de Gramsci en los

Quaderni del carcere (1975) y del Bajtin de los estudios sobre la *carnavalización* como constante antropológica y modo discursivo de la crítica popular. Desde su perspectiva, *lo popular* no es algo meramente reducible a un origen histórico determinado o a una serie de manifestaciones estéticas concretas, sino un modo de ver el mundo completamente diferente al de la cultura oficial, que Méndez Rubio caracteriza como fundamentalmente “solidario”. De aquí que debamos de sostener que para una completa comprensión de la dimensión popular en los tiempos de la industria cultural de masas no basta con atender al género discursivo, ni al origen campesino o urbano de tal o cual manifestación cultural, ni a la hipertecnificación de los productos o a su elaboración artesanal, sino a su carácter de refracción de ideologemas forjados en la cultura oficial (aparato ideológico) o, por el contrario, de proyección de estrategias de escritura/lectura en tanto “modo práctico de relación y producción cultural” que “sugiere vías en las que sería posible colaborar en la tarea de construir comunidades solidarias” (MÉNDEZ RUBIO , 1997: 145).

En este aspecto resulta interesantísimo recordar lo apuntado en el tercer capítulo de este trabajo respecto de la defensa que se ha venido haciendo por parte de diversos autores (Nuttal, 1968 ; Maffi, 1972; Marcus, 1989, entre otros) de la contracultura *underground* como forma de ataque a una cultura masiva alienante y a la vez negación de la cultura oficial hegemónica, incluido el rechazo de las convenciones de la alta cultura en beneficio de un espacio cultural libre y creativo, pretendidamente situado en los márgenes del sistema social capitalista, como ya vimos en el tercer capítulo de nuestro estudio.

Es curioso, entonces, leer en todos estos autores una nueva reducción de la acción cultural revolucionaria a discurso artístico. Por ejemplo, en uno de los

textos clásicos de la contracultura anglosajona (*Bomb Culture*, 1968), Jeff Nuttall²³⁰ defiende lo siguiente:

La cultura, al ser un amplio efecto del arte, radica en la irracionalidad, y como tal opera constantemente en contra de la estructura económica diaria de la sociedad. La estructura económica se mueve hacia una situación estática centrada en las necesidades estáticas del hombre: es centrípeta. La cultura empuja a un cambio centrado en los cambiantes deseos del hombre: es centrífuga. (NUTTALL, 1968: 11).

Por ello, la cultura *underground* se veía a sí misma básicamente como una forma estética de lucha revolucionaria o incluso como una estetización de todos los órdenes de la vida, ese “así en la vida como en el arte” de los dadaístas de principios del siglo XX, tal como ya se explicó páginas atrás.

En *Bomb Culture* (la *Cultura de la bomba*, en referencia al peligro nuclear durante la Guerra Fría, que se tradujo en España con el más aséptico título de *Las culturas de posguerra*), Nuttall nos ofrece una extraordinaria, aunque parcial y a veces ingenua, crónica a pie de obra de los cambios socioculturales (anunciados por los *beatnicks* y los *hipsters* del jazz de finales de la década de 1940, elevados a fenómeno de masas por el *rock* americano de los años 50 y el pop británico de los primeros 60, y dotados de cierta trascendencia ideológica por el movimiento *hippie* hacia el verano de 1967) que los jóvenes de su generación y de las inmediatamente siguientes habían protagonizado más o menos activamente o habían experimentado más o menos pasivamente, donde ligaba el fenómeno de la contracultura pop de manera directa al radicalismo izquierdista de mayo del 68 y a las revueltas juveniles antisistema que se daban por todo el mundo desde

²³⁰ **Jeff Nuttall** (1933-2004): poeta, editor, actor, pintor, escultor, trompetista de jazz, simpatizante anarquista y crítico social inglés. Ocupó un lugar importante en la contracultura británica de los años 60 y fue uno de los pioneros del *happening*. Su ensayo sobre los movimientos juveniles alternativos en la época pop, *Bomb Culture* (1968), se considera un texto clave en la revolución *underground* de su tiempo.

mediados de los años 50 (altercados antiestalinistas en Praga, la respuesta popular a la invasión de Hungría por la U.R.S.S., las protestas antiimperialistas y pro *vietcong* en Japón, la lucha de los jóvenes estadounidenses contra la guerra de Vietnam, los movimientos revolucionarios en América Latina, etc.). Para Nuttall estos estallidos puntuales tenían un origen común en lo que no duda en considerar como “cultura juvenil universitaria” occidental (es decir, como un conjunto reconocible, si bien no sistemático, de ideas y comportamientos parecidos a una ideología; poco definida y hasta contradictoria, en una perpetua tensión de lo *anómico* a lo *nómico*, como ya dejamos establecido en su momento) que, a su vez, se extendía más allá de la ideología directamente política, ramificándose en todo el movimiento *underground* que había crecido a la sombra de la música rock y la cultura pop.

La clave habría que buscarla, según Nuttall, en el hecho de que el estallido revolucionario que simbolizamos en la explosión sesentayochista sería esencialmente el producto no de un cambio de manos del poder político o de una reorganización de las estructuras económicas, sino de una auténtica revolución en la cultura. La transformación de las costumbres y de la dimensión estética de lo cotidiano empujada por las modas juveniles fue, a su juicio, el vehículo de la plasmación simbólica de un malestar en la cultura occidental provocado por una especie de *horror vacui* que, supuestamente, habría gobernado de manera inconsciente la vida de todo el planeta tras el holocausto de la II Guerra Mundial, cuyo terrible eco se prolongaba más allá de la victoria aliada y la caída del nazismo, transmutado ahora en las tensiones capitalismo/socialismo de la Guerra Fría y, sobre todo, en la amenaza de un inminente apocalipsis atómico. Esto se tradujo seguimos glosando a Nuttall- en una situación vital de desamparo existencial que afectó a toda la civilización occidental y que no podía resolverse sino en un estallido espontáneo y anárquico de violencia antisistema. Serán los

jóvenes, casi sin importancia sociopolítica hasta mediados de la década de 1950, los canalizadores de esta bofetada al orden dominante, y su violento rechazo tendrá uno de sus orígenes en las ideas surgidas de la reconfiguración del arte y la cultura de posguerra.

La perspectiva de Nuttall, que bajo el manto del *underground* une culturas rock, juventud universitaria, rebeldía antisistema, anarquismo y pacifismo integrados en “la clase internacional de jóvenes no afiliados, el provotariado” (Nuttall, 1968: 11), resulta sumamente sugerente como instrumento conceptual para interpretar algunos fenómenos decisivos de la cultura contemporánea y dilucidar si la cultura masiva está organizada como un todo ideológicamente homogéneo o si, por el contrario, deberíamos hablar de una “multitud” (como anuncia el título del nuevo libro de Hardt y Negri) que habita el imperio postmoderno.

Lo primero que llama la atención es que esta rebeldía contracultural, recordemos, se constituye como una cosmovisión híbrida que, por una parte es heredera directa de la modernidad ilustrada y del romanticismo y por la otra de la propia industria cultural masiva, pero cuyas prácticas pretenden subvertir la ideología dominante emanada de la cultura oficial y que se percibe a sí misma como claramente subalterna y hasta marginada (subterránea), pero desde luego, nunca como un adorno distinguido (por usar el término que P. Bourdieu aplica a la consideración actual de la alta cultura). Un ejemplo de la plasmación de este ideario en un discurso articulado nos lo ofrece la crítica de rock nacida al amparo de la prensa contracultural y ese paso más allá que supuso la *escritura rock* de Lester Bangs.

Sin embargo, cuando Nuttall enumera las características de esta nueva cultura juvenil, revolucionaria pero desorganizada y ajena al juego de los partidos de la izquierda tradicional, anárquica en sus revueltas, comienza planteando la

existencia de una nueva “guerra caliente” dentro de la época de la guerra fría: “Lo claro y evidente es que entre el otoño del 67 [...] y el verano del 68 [...] los jóvenes han hecho a guerra a sus mayores, y los mayores les han hecho la guerra a ellos” (NUTTALL, 1968: 9). Pero, ¿de qué modo se ha desarrollado esta guerra intergeneracional en el espacio simbólico de nuestro tiempo? ¿Cuál es esa nueva dimensión cultural que aporta el *underground* y el provotariado?

Al responder a estas preguntas aparece lo más interesante a nuestro juicio, pues los rasgos con los que se define a la contracultura son en parte los mismos que están presentes en lo que se ha venido denominando en términos generales cultura de masas y en parte la contradicen intentando superar su carácter alienante, aunque sin renunciar a su inherente populismo (por lo que toca a su pretensión de construir una lógica cultural homogeneizadora, niveladora del gusto social, empobrecedora, para los apocalípticos de U. Eco, o democrática, para los integrados) y, quizá, buscando instintivamente devolverle su sentido auténticamente popular con, entre otras constantes, el retorno a los agrupamientos solidarios del tribalismo (recuérdese el apelativo de tribus urbanas, común para referirse a las distintas comunidades juveniles del pop que apuntábamos siguiendo a Maffesoli, 1988, en páginas precedentes).

El hecho de que esta contracultura se proyecte a la sociedad desde la juventud es uno de los rasgos más definitorios de su ligazón directa con los productos y los discursos de la industria cultural masiva, pues la emergencia de la juventud como clase social con una pequeña visión del mundo propia tiene que ver definitivamente, como decíamos en el primer capítulo de este trabajo, con la emergencia del fenómeno musical del pop y el rock en los años 50 (como ha estudiado FRITH, 1978: 23-24), en cuanto productos culturales diseñados precisa y exclusivamente para construir un negocio alrededor de su capacidad de representar el universo simbólico y sentimental de los adolescentes y servirles

como forma de identificación colectiva especular. Este tipo de productos y otros que como la moda juvenil, giran alrededor del rock y la música pop, posibilitan una comunicación entre los participantes, tanto productores como receptores, que hemos definido como espectacular, mitificante, divertida, superficial y eminentemente dominada por las reacciones emocionales más primarias e impulsivas de sus consumidores.

La segunda de las características del *underground* que conviene destacar consiste en el carácter eminentemente idealista de sus propuestas de vida y en el irracionalismo o esteticismo que domina las retóricas a través de las cuales expresan su rechazo el orden establecido y su fe en una difusa utopía de paz, amor y libertad. Ya dijimos en su momento que la comunicación estética domina en este espacio cultural sobre cualquier otro modo discursivo, político, científico o utilitarista. Por ejemplo, cuando Nuttall interpreta al *hipster* de los años cincuenta como el producto social de una reacción espontánea y emotiva ante un mundo amenazado por el desastre nuclear, es decir, como una respuesta a la amenaza del apocalipsis atómico a la vez nihilista y hedonista, descubre en ellos la primera construcción de un nuevo discurso social, expresión de un nuevo conjunto eidético alternativo, que luego vimos que pasaría a los lenguajes y actitudes de los movimientos pop que asumieron los jóvenes contestatarios de los años sesenta y setenta, pero también los *teenagers* rebeldes sin causa:

Utilizaban al hablar un *argot rítmico* incomprendible para el mundo respetable, primero porque el vocabulario cambiaba constantemente, y segundo porque *el pensamiento y la sintaxis eran distintos y mucho más rápidos* que los suyos [los que usaba la gente respetable y “civilizada”]. En la civilización de la ciencia, el acero, el cemento y la paradoja moral, el *hipster* constituía una alternativa de movimiento, rapidez, gracia e intuición. (NUTTALL, 1968: 18; las cursivas son nuestras).

Pensamiento rápido, en perpetua renovación, intuitivo y rítmico (el ritmo que reconcilia el pensamiento con la corporalidad y el conocimiento emocional), lenguaje sintético, inspirado en las sensaciones que sugería el vuelo libre de la música de jazz. He aquí la clave de un nuevo discurso que, como todo discurso, no es sólo una forma de expresión vacía, sino que proyecta ideología, que encierra una comprensión particular del mundo, una manera de considerar la construcción simbólica de la realidad. Una fórmula que, si fue acuñada por los jóvenes del jazz y los primeros *beatnicks*, vale igualmente para el caso de los *rockers*, los *hippies*, los jóvenes del *underground* más políticamente comprometido, los *punks*, los *rappers*, los *ravers* y todos los distintos modos (revolucionarios políticamente hablando o simples modas estéticamente chocantes) de la contestación pop a las normas y valores socialmente dominantes. Un discurso común a la juventud pop más rebelde (hija de la cultura de masas, tanto como de crisis nihilista ante el agotamiento de los valores trascendentes sobre los que se había levantado la modernidad capitalista y la moralidad burguesa), que busca auto reconstruirse como comunidad desde la voluntad de escapar de las “verdades” de vida admitidas por el sistema de poder e incluso de proyectarse, en algunos casos, como una alternativa subversiva e impermeable a las directrices del poder dominante, aunque, en general, esto acabe más en una utopía soñada con puntuales momentos de fuerza transformadora que alimentan la esperanza, nunca cumplida, de un cambio social radical en el espacio de la realidad material.

Otras características de esta juventud hedonista e inconformista serían la incorporación de rutinas tribales a partir de la primera de las sectas pop, la constituida por los *teddy boys* agrupados en torno al *rock'n'roll* de los años cincuenta. También se convertirían en costumbres de las posteriores tribus urbanas el gusto por la violencia como forma de marcar el orgullo identitario, el estoicismo político, la reivindicación de lo instintivo sobre lo racional, la

importancia del vestido y las actitudes como marca simbólica, “la demostración abierta de las emociones íntimas [convertidas] en un espectáculo público” (NUTTALL, 1968: 31) considerado de mal gusto por la sociedad “bienpensante”, el deseo de excitación que pone en el centro de la vida la sexualidad y que propicia el gusto por los estados de ebriedad como ayuda a la liberación desinhibida de los sentimientos y medio para alcanzar el placer y la alegría, tan importante para su concepción de una existencia perfecta basada en el escapismo de normas y responsabilidades.

A principios de la década de 1950 todo esto es propio de chicos marginales de clase obrera que viven en las grandes ciudades occidentales. Será algunos años después, ya en la década de los sesenta, con la eclosión del fenómeno pop en el *swinging London*, el triunfo de las modas juveniles de la mano del éxito comercial de Mary Quant, la reincorporación a los ritmos blancos de músicas afroamericanas como el *blues*, el *rhythm & blues*, el *gospel*, que fecundaran el primer *rock'n'roll* y el nuevo pop negro, denominado *soul music*, el fenómeno Beatles, “el verano de las flores” de San Francisco y los festivales de Monterey y Woodstock, cuando artistas e intelectuales jóvenes se asimilan a ese discurso emotivo, hedonista y rápido que se había ido creando en los movimientos juveniles marginales de la primera posguerra. A partir de entonces, mediados de la década de 1960, es cuando se construye una verdadera contracultura *underground* consciente de su levantamiento en armas contra la moral burguesa, el mercantilismo y el militarismo imperialista. Sus ideales quedaron claros en las referencias que aportamos en los tercer y quinto capítulos de este trabajo, pero conviene ahora traer a colación las siguientes palabras de un manifiesto anarquista de la época, que Nuttall considera coincidente con los ideales políticos generalmente compartidos por los jóvenes rebeldes del *underground*:

Al rechazar totalmente los supuestos políticos, teológicos, literarios y filosóficos que bisagran nuestra sociedad al blanco refrigerador de la civilización y que tienen sus raíces en la estupidez y los intereses de clase-, y al insistir sobre todo en nuestra *autonomía emocional*, encontramos que es necesario *afirmar* aquí y ahora y sin ningún tipo de reservas y a cualquier costo, la maravillosa validez roja y negra de la *revuelta absoluta*, única actitud digna de sobrevivir en este milenio de calles y sueños. (*Apud*. NUTTALL, 1968: 69).

Las armas de esta revuelta absoluta o, en los propios términos empleados por los firmantes del manifiesto, “las armas más peligrosas del arsenal de la libertad”. Eran el amor loco, la poesía, el humor y el sabotaje. Unos principios que luego asumirían completamente los diversos movimientos juveniles, tanto los de carácter más claramente político, como aquellos otros ligados a la dimensión musical del pop, como vimos.

En todos estos casos, lo que se produce no es otra cosa que una manifestación de la lucha de clases en el terreno de la cultura. Sus armas, salvo los estallidos puntuales como los de 1968, han sido siempre la mostración estética de las contradicciones del sistema capitalista occidental, la revuelta simbólica, no la propuesta madura de un nuevo sistema alternativo de carácter económico-político como lo fue, por ejemplo, el marxismo clásico. Además, en todos los movimientos contraculturales, ha primado sobre el ideario político (que existe por supuesto) la expresión espectacularizada y ceñida a esa homogeneidad discursiva característica de los géneros de la cultura de masas, sus lenguajes y hasta su modo de producción cultural vienen directamente importados de las convenciones y el funcionamiento de la música pop y sus refracciones más allá de lo estrictamente musical.

Queda por dilucidar la coincidencia entre estos dos fenómenos: de un lado una cultura de masas alienante por su superficialidad, sentimentalismo acrítico y discursos mitificantes que, en cierto modo, contradicen la visión cultural del

mundo defendida por la burguesía modernista pero no sus basamentos políticos y económicos (no ponen en peligro, ni siquiera cuestionan al poder dominante); del otro, una contracultura igualmente dominada por el irracionalismo emotivo, y por la sustitución del criticismo (tal como lo entendemos desde la perspectiva del proyecto ilustrado moderno), en beneficio de la mostración de una reconocible violencia estética como lenguaje que expresa el rechazo total a las normas y convenciones del ideario burgués, excepción hecha del sacrosanto principio de la libertad individual.

Lo primero que se nos ocurre es postular que ambas conforman dos caras de una misma moneda, de una misma narrativa social: tanto esa cultura de masas mercantil, escapista y conformista que ha sido criticada por quienes han sostenido posturas apocalípticas ante la industria cultural masiva (en tanto causa directa de la construcción del edificio discursivo, axiológico y normativo de una anticultura que adormece a las clases dominadas en un espectáculo sin fin), como aquella otra cultura *underground* contestataria y rebelde ante los discursos morales, políticos y estéticos dominantes, pero también ante los poderes institucionales que los ejecutan. Ambas, decimos, constituyen refracciones de una misma forma de ver el mundo, de un mismo relato de la realidad, ya no el Gran Relato monológico de la modernidad clásica, sino el que se construye por la suma de las pequeñas historias (GRÜNER, 2002) del estadio postmoderno de la cultura occidental, marcado profundamente por las características que dimanan de los medios de comunicación de masas, que podríamos sintetizar en los siguientes rasgos principales:

- a) imperio de una actualidad que relega al pasado al espacio de lo extraño (presente continuo);
- b) visión del mundo desde la multiplicidad simultánea (influencia del dominio discursivo de la retórica del espectáculo audiovisual televisivo);

c) concentración semántica, fluidez sintáctica y rapidez en los ritmos de la enunciación del discurso y preferencia por la comunicación que propician los mensajes basados en la imagen en movimiento;

d) asistematismo y preferencia por una cultura divulgativa;

e) vindicación de lo nuevo, lo fresco, lo espontáneo, “lo joven”;

f) comunicación mítica y espectacular que construye imágenes simbólicas identitarias extraídas de los patrones del “gusto común”;

g) identificación de lo serio con lo aburrido y reivindicación del placer y la diversión como centro de la vida;

h) revalorización de los sentidos y la experiencia emocional, por encima de la reflexión intelectual: la espontaneidad como virtud;

i) sustitución de la idea tradicional del amor por el imperio de los afectos cambiantes y descubrimiento del sexo como un ámbito no sólo de goce efímero, sino como el verdadero núcleo para construir la afectividad psíquica (separación de sexualidad y amor);

j) espectacularización cultural de la violencia, técnicamente hiperrealista hasta convertirla en objeto estético.

Creemos que aunque podamos haber olvidado algún rasgo en el camino, estaremos de acuerdo en que los productos “oficiales” y conformistas de la industria cultural de masas y los que se derivan del *underground pop* alternativo muestran una asombrosa coincidencia al refractar discursos que comparten sin duda alguna las características arriba apuntadas. Entonces: ¿la presunta diferencia conformismo/inconformismo es un simple espejismo y los movimientos alternativos del occidente postmoderno no son más que posturas vacías o, peor aún, el resultado de estrategias de mercado que adecúan sus productos a los gustos de un comprador difícil; o, por el contrario, podríamos distinguir una

cultura pop “popular” y representativa de los intereses de las clases dominadas, de otra cultura de masas alienante y dirigista?

A nuestro juicio, una de las respuestas más inteligentes que se ha dado a estas preguntas es la que ha formulado A. Méndez Rubio (1997), desde una perspectiva sociocrítica basada en la idea de que no son únicamente aunque también- las características discursivas o los contextos de producción los que condicionan el nivel social de un texto de cultura, sino que debemos tener en cuenta la intención comunicativa y los efectos políticos de los enunciados. En este sentido, interpretando desde nuestro propio planteamiento teórico lo escrito por Méndez Rubio, las cosas podrían quedar más o menos como se explica en los párrafos siguientes.

La cultura popular *construye* una *historia viva* desde abajo, expresando las relaciones que establecen las clases dominadas con el entorno de sus necesidades y los valores comunitarios en medio de los que transcurre su existencia. La cultura popular sería, pues, el fruto de la espontaneidad (la oralidad, la música, la expresión corporal, lo efímero, las costumbres nacidas de los ritmos que marca el medio ambiente), de la libre expresión propia y ajena a la sistematización o el plan preconcebido, en ella se proyecta la manera en que las clases dominadas entienden y experimental su vivir entre los otros.

La alta cultura, en cambio, por mucho que sus logros sean admirables desde perspectivas estéticas, científicas, políticas, etc., no deja de ser una expresión propia de las *élites*, de los *aristoi*, que en su origen consistía en la *escritura* (la inscripción, la huella profundamente marcada en la corteza social) del *relato* de los valores que sustentaban el poder dominante. Naturalmente, el criticismo nacido en el seno de la alta cultura modernista queda muy lejos de la literatura clerical del medievo o de las sagas caballerescas, discursos monológicos que testimonian una jerarquía inamovible de valores nobles, fuera de los cuales

no existe nada, puesto que incluso cuando se toman rasgos de la vida y las costumbres del pueblo para incorporarlos por ejemplo, en el género épico- quedan incluidos en el espacio de la escritura como elementos subalternos puestos al servicio del discurso de autoridad de la dominación. La alta cultura contemporánea, con no ser en absoluto representativa del sentir de las clases oprimidas, sí admite sus puntos de vista y los *muestra* muchas veces como fuerzas en conflicto, puesto que las transformaciones ideológicas que los discursos y las instituciones de la alta cultura occidental han experimentado en los últimos trescientos años han hecho de su campo un espacio polifónico y abierto que no convendría despreciar alegremente. Precisamente en su seno, con su arsenal de nociones, estrategias de conocimiento y modalidades discursivas se ha reinventado y reivindicado la idea de pueblo y la defensa de las luchas de emancipación contra la injusticia social: los socialistas utópicos, Marx, Lenin, Trotsky, Bakunin... todos ellos han escrito en el lenguaje logogramático (por utilizar el término acuñado por Derrida) del pensamiento altocultural occidental.

Por último. La cultura de masas, ni *construye una historia de vida*, ni *escribe el relato de la dominación* (ya sea para legitimarla o para derribarla), sino que en su lugar sólo *muestra la imagen superficial del deseo*, procurando la satisfacción inmediata del placer más primario. Por lo demás, mientras que la cultura popular responde a una lógica existencial y la alta cultura lo hace desde una lógica intelectual, la cultura de masas está concebida desde una razón mercantil.

Sin embargo, la complejidad inherente a la vida social y a los flujos culturales hace que estos espacios que hemos delimitado anteriormente no puedan ser nunca compartimentos estancos. La idea de *semiosferas* porosas que propician la interpenetración de unas por otras (que tomamos de LOTMAN, 1984: 21-32) nos puede explicar muy bien la existencia de territorios fronterizos y nuestra propia experiencia nos puede dar mil ejemplos de cómo somos capaces de

pasar de un lugar cultural a otro múltiples veces en un mismo día, algunas voluntariamente y otras fruto de nuestra inmersión en la galaxia sociocomunicativa que es el nuevo dios omnipresente de la postmodernidad occidental.

Así pues, como estos tres niveles no son más que una abstracción, cuya pureza se da sólo en el centro de cada sistema y se difumina en sus márgenes, podemos concluir que también se puede *escribir la vida* en un relato de legitimación de la experiencia cotidiana; se puede *hacer vida la escritura*, encarnando la dimensión eidética, como hicieron los dadaístas o los *beatniks* de la generación de Jack Kerouak y William S. Burroughs; y hasta se puede *reescribir y revivir la imagen del deseo* como se ha hecho, por ejemplo, en los territorios del pop y el rock *underground* de Bob Dylan a Sonic Youth, de Serge Gainsbourg a los Sex Pistols, de Violeta Parra a Camarón, de The Kinks a Public Enemy, de Enique Morente a Fela Anikulapo Kuti... En suma, se puede obedecer o se puede subvertir el orden reglado del imaginario y el *habitus*, las costumbres de la tradición que se autolegitima, etc, como muestra el edificio conceptual sobre el que se levanta el periodismo *underground* y la crítica contracultural de rock, que hemos estudiado en capítulos anteriores.

Y en esta dinámica, ¿dónde queda el pop, del lado de la cultura popular o de la industria del entretenimiento masivo? En principio habría que responder que la cultura pop dimanada del modo de producción estético del rock y del *stars system* importado del negocio cinematográfico hollywoodiense, se construye como antifolklore, puesto que en todos los casos (también en la llamada música étnica, *world music* o en discursos más cercanos para nosotros como el flamenco), aunque su origen esté en los de tal o cual género del género del folklore de Norteamérica, Irlanda, Jamaica, etc., la música folklórica responde a un modo de producción artesanal que no permite la intermediación tecnológica entre el músico y el oyente

(el estudio de grabación, la amplificación electrónica, la grabación en discos o cualquier otro soporte, la reproducción mecánica y la distribución comercial como producto consumible, el apoyo de técnicas de mercadotecnia, la promoción publicitaria, la mitificación del artista), ni la limitación de la expresión comunitaria a espacios reglados por otras formas culturales como el teatro, al discoteca, los grandes estadios o el bar de conciertos.

El pop es cultura de masas, absolutamente alienante en cuanto que responde únicamente al diseño de estrategias mercantiles que tratan el producto no como una expresión estética válida en sí misma y por sí misma, sino como un medio para el enriquecimiento del equipo de producción, dentro del cual el músico es una pieza más (a veces la más importante y con alta capacidad de decisión en lo que respecta al diseño del producto final que saldrá a la venta; a veces no tanto y otras un mero instrumento de usar y tirar que encarna una fórmula comercial abstracta que va renovando sus caras cada cierto tiempo, pero que permanece genéricamente inalterable) que se “debe” a su público, es decir, a las tendencias del mercado musical.

El pop es también capaz de generar estrategias de destrucción de las constantes de control político e ideológico que gobiernan el mercado musical y hasta de otras esferas culturales controladas por los poderes dominantes. El ejemplo del *underground* y las diversas culturas alternativas que han surgido alrededor de las músicas *rock*, *pop* y *soul* o de las vanguardias electrónicas ha sido citado aquí en varias ocasiones.

Pero el pop quizá sea también algo más que una expresión estética, una colección de géneros musicales y de modas y actitudes que los acompañan, también es una expresión de clase, pues surge fundamentalmente ligado a la clase obrera (dirigido primero a la clase obrera) y, a la vez, una experiencia de desestructuración de las fronteras entre clases, sobre todo a partir de mediados de

los años sesenta cuando los jóvenes universitarios de clase alta, los intelectuales y los artistas de vanguardia se incorporan al consumo y a la producción de músicas rock y pop, de cómics, de moda juvenil, de espectáculos audiovisuales y otras formas de expresión cultural ligadas de una u otra forma a la experiencia musical pop.

El *pop* como constante de la sensibilidad cultural contemporánea, esto es, considerado en abstracto y más allá de una limitación circunscrita al espacio puramente musical, quizá pueda responder a la definición que ha propuesto Lindsay Waters, partiendo de las ideas de Walter Benjamin (1936), en términos de *pop-art* o de discurso estético derivado de la cultura de masas y por tanto de la cosmovisión dominante en nuestros tiempos postmodernos de espectacularidad integrada en la vida diaria:

La regla en la producción del *pop art* es el *rock and roll*. Los que lo practican buscan constantemente soluciones expeditivas a problemas técnicos, soluciones de ingeniería. Se trata de un proceso conducido por la solución del momento. Existe una continua negociación entre hombres y máquinas. El proceso es altamente no estructurado y, sin embargo, surgen obras estructuradas de *pop art*: El lenguaje de críticos y de artistas retrocede constantemente hacia un discurso aurático. (WATERS, 1999: 56).

Así el pop debe ser entendido como una excrecencia corporativa de la imagen del imperio (en el sentido de NEGRI y HARDT, 2000) que desde los años cincuenta del pasado siglo en adelante se ha convertido en la más fuerte marca identitaria de la juventud occidental, por encima de las diversas identidades nacionales y de clase. Ha sido y es sentimental, emotivo y epidérmico, acrílico y conformista, pero también subversivo (el *white negro* de Norman Mailer, el loco liberado de Ken Kesey, la guitarra que mata fascistas de Woody Guthrie y Bob Dylan, la apertura de las puertas de la percepción de Timothy Leary, el comunitarismo de Grateful Dead, el descaro moral antiburgués de los primeros

Rolling Stones, Paco Ibáñez cantando las palabras de Gabriel Celaya, el humor cáustico de *Os Resentidos...*). No obstante, el pop es una sensibilidad ligada fundamentalmente a la expresión estética y a la comunicación a través de la imagen espectacular, siempre técnicamente mediado y comercialmente distribuido, no un sistema político, aunque como práctica cultural no puede dejar de refractar y producir continuamente ideas políticas y conductas sociales.

El pop constituye sin duda la lógica cultural del capitalismo transnacional dominante, de la sociedad de masas urbana y posindustrial. Una lógica ambivalente que tiende a la homogeneización de las formas de producir y consumir cultura, a la vez que resulta profundamente contradictoria entre sus diversas soluciones discursivas (*mainstream vs. underground*). En suma, conforma una supercultura (BIGSBY, 1975) que puede definirse en términos de *archicultura pop* en cuanto que se trata de un discurso maestro que permite comprender el funcionamiento de las políticas del imperio global y de sus estrategias de dominación refractadas en el universo simbólico de la actividad cultural, puesto que es *su discurso* simbólico más representativo.

No nos parece acertada una visión plural del pop en tanto modelo de la cultura de masas que parece desprenderse de la idea de un análisis comparatista de la comunicación de masas, como el que proponían Asante y Gudykunst (1989: 190) en el esquema que recogíamos páginas atrás. Si realmente la globalización fuera una situación plural, heterogénea, descentralizada, con presencia efectiva de una multiplicidad de valores y formas de expresión simbólica procedentes de todo el mundo, sin predominio de ninguna de sus posibles combinaciones en especial, ¿por qué, entonces, no se puede garantizar “el acceso a la cultura de cualquier persona en cualquier parte, pues mientras que los artistas occidentales pueden llegar a cualquiera parte, lo contrario es mucho más difícil” (STREET, 1997: 97)?

Lo que ocurre es que la *archicultura pop* fagocita y homogeneiza las diferencias, como industria que obedece a criterios de rentabilidad económica, pero lo hace según los patrones de su centro de poder, es decir de aquellos patrones que ha generado el imperio occidental bajo el liderazgo norteamericano. Por eso lo único acto revolucionario en el ámbito de la *archicultura pop* no puede ser la mera transmisión de mensajes de concienciación a través de los canales comerciales establecidos (*mainstream*), sino el acceso al control de los procesos de producción, mediación y recepción, como se ha hecho desde las llamadas culturas alternativas, los sellos discográficos independientes, los cómics, fanzines y distribuidoras *underground*, independientes o alternativas, etc., sólo eso puede permitirnos la creación de discursos libres dentro de los lenguajes y retóricas que ha construido la industria musical del entretenimiento de masas. Sólo así, con el nuevo asalto al palacio de invierno de los medios de producción y distribución de la cultura masiva, se puede hacer posible la emergencia de una cultura *pop* realmente *popular*, o lo que es lo mismo, ligada a la clase y que funcione con los criterios de *construcción de historias de vida* que hemos propuesto más arriba para que una expresión cultural sea representativa de los intereses y la visión del mundo de las clases subalternas y los grupos sociales marginados. Esa cultura popular y pop, tecnificada y urbana, alejada de las concepciones campesinas del folklore tradicional, existe en las catacumbas del sistema capitalista y de la industria del mercadeo de documentos simbólicos, pero existe en forma de deslumbrantes fogonazos efímeros. Si hay una lógica perfectamente organizada que produce esa *archicultura pop* dominante, las estrategias de subversión que podrían abrir el sistema cultural a una auténtica pluralidad de identidades y discursos aún está en pañales.

Finalmente, y volviendo al esquema propuesto por Asante y Gudykunst (1989) para indicar los campos que deberían entrar como objeto de una Teoría de

la comunicación intercultural, hemos de decir al respecto que tal esquema nos parecería acertado (con las oportunas correcciones que podemos colegir de las precisiones en torno a popular/pop que hemos venido haciendo y que exigirían preocuparse del papel desempeñado por las culturas folklóricas étnicas en la conformación de las identidades desde las que se quiere entablar un diálogo intercultural, así como de consideración de una archicultura pop comprendida en tanto lógica cultural derivada del dominio social de las comunicaciones masivas). Pero, como ya habíamos criticado en páginas anteriores, esta perspectiva falsamente objetivista no suele tener suficientemente en cuenta las condiciones de producción de la cultura ni su papel como elemento de transformación de las sociedades. Una visión tal nos valdría para establecer el lugar que ocupan los discursos cosificados en el mapa de las comunicaciones globales de nuestro tiempo, pero no para explicar desde dónde actúa el poder que fosiliza las diferentes esferas culturales y les aplica un nombre de archivo para clasificarlas de una vez por todas.

Desde esa posición teórica únicamente descriptiva no entendemos si en la red rizomática de las comunicaciones transnacionales e interculturales existe igualdad o asimetría en el flujo de ideas desde los distintos nodos, si hay o no equidad a la hora de transitar por un determinado recorrido comunicativo u otro. Desde este punto de vista, el flujo comunicativo tal como se da en la actualidad es considerado simplemente algo “natural”, que no obedece a ningún tipo de regulación o cortapisa. Y desde luego que no se ve regulación alguna funcionando como *a priori* en el marco de la comunicación intercultural, si consideramos ese tipo de regulaciones bajo la apariencia de normas represivas marcadas de antemano e imposibles de esquivar, si no es corriendo el riesgo de ser penalizado legalmente por delito comunicativo. Pero en cambio, si en lugar de pensar que con la puesta en marcha de un objetivismo descriptivista hemos terminado nuestra

labor de científicos sociales, vamos más allá, hacia los terrenos de la interpretación y la crítica de los valores puestos en juego, y aceptamos la propuesta que formulábamos páginas atrás, deberíamos tener en cuenta que existe otra posibilidad hermenéutica: aquélla que nace de la asunción de una perspectiva participante, atenta a lo que ocurre en el momento mismo de la producción de los discursos culturales.

Desde ahí es desde donde podemos distinguir una actividad cultural que se produce con la intención de ser usada en tanto modo de *formación-control* social, la propia de nuestras sociedades occidentales postmodernas. Lo ha señalado Gilles Deleuze (1993) cuando habla de la transformación de nuestras sociedades hacia el nuevo modelo de las “sociedades de control”, lo que supondría un refinamiento del poder que mejora las posibilidades de dominación en comparación con las estrategias del sistema que Foucault denominó de las sociedades “disciplinarias”. La estructura de la disciplina se ordena desde la represión ante la desobediencia y el incumplimiento de las normas, en cambio finalidad del control no es punir la desobediencia social sino conducir al ciudadano por sendas que le impidan hacerlo, por medio del empleo de la estrategia de recanalizar sus acciones transgresoras y desviarlas hasta un espacio socialmente inocuo. Esta última es la pauta general que sigue el imperio en su expansión comunicativa, en forma de *penetración blanda*, más allá de los límites del centro del poder.

No estamos de acuerdo, pues, con la idea -tan extendida entre los teóricos de los *cultural studies* norteamericanos- de la actividad cultural como “negociación”. No podemos estar de acuerdo con que la comunicación intercultural lleve hoy aparejada una saludable “negociación” entre iguales. La simple referencia a la potencia del capital y medios de producción destinados a la comunicación social transcultural en occidente en general y en Estados Unidos en

particular, la sola mención de en manos de quiénes están las empresas de distribución de productos comunicativos masivos, no deja lugar a dudas. Para comprender el fenómeno en toda su complejidad hay que dar paso a una teoría igualmente compleja de los fenómenos culturales, dentro de los cuales habría que distinguir con Michel Foucault y Gilles Deleuze una dimensión *macropolítica* respecto de otra *micropolítica*.

En la primera estaría el planteamiento neocolonial que Hardt y Negri han estudiado en *Imperio* (2000). En la segunda deberíamos incluir los procesos de corto alcance, las políticas de la vida diaria. Dentro de esta última dimensión no son posibles los grandes cambios económicos o sociales, que deben adscribirse a la dimensión *macro*, pero se producen en su espacio determinados flujos de emancipación, aunque en la mayoría de los casos (como ha ocurrido en las prácticas del *underground pop*) se queden únicamente en la creación de refugios de evasión o de discursos críticos concienciadores, que pueden dejar un poso en la cultura y penetrar en distinto grado dentro de los *habitus* sociales, pero a la postre resultan poco efectivos para la transformación radical de la sociedad en un plazo corto o medio, casi poco más que un consuelo.

No obstante, si en el análisis de las dimensiones *macro* somos capaces de llegar a descubrir los sistemas de dominación y sus estrategias económicas, en las dimensiones *micro* podemos observar, de un lado, el funcionamiento real de las sociedades de control del Imperio, y de otro, la realización concreta de la cultura no oficial (una realización que no puede observarse desde una dimensión *macro* porque resulta insignificante) y acceder a la comprensión de la concepción vital de las clases y colectivos sociales y a las refracciones de las estructuras superiores sobre la caótica red de lo cotidiano.

Por ello, sugeriríamos como corrección al esquema de Asante y Gudykunst que su diagrama quedara inserto en un rectángulo bajo la etiqueta de *archicultura*

pop, en tanto que todas las transacciones interculturales posibles en la sociedad de la globalización deben tener en cuenta como marco de referencia la lógica cultural del Imperio, el *pop*. Esta corrección nos permitiría obtener indicaciones del funcionamiento sistemático de la comunicación transcultural a gran escala. Y finalmente, incluiríamos una dimensión de análisis *micro* para poder estudiar la reorganización de esa cultura popular solidaria y representativa de las clases subalternas en la época del *pop*, la hipertecnificación y la concepción industrial de la actividad cultural. Sólo así podríamos comprender los niveles en que la lucha transgresora incide o no en la transformación del sistema, entender si es capaz o no de hacer oír la voz de los dominados y si es capaz o no de construir una visión *otra* de la realidad que desafíe a la cultura oficial y le permita acceder al control futuro de los espacios de producción y mediación de la cultura masiva, nodo donde está la clave del poder.

VII CONCLUSIONES

Como trabajo de orden teórico-crítico, nuestro empeño ha sido generar propuestas para la discusión académica acerca del fenómeno de las culturas pop y aportar alguna nueva idea conceptual en el territorio casi inexplorado del periodismo sobre músicas pop, quizá el aspecto más olvidado de los estudios sobre la cultura contemporánea. Las conclusiones que aportamos, pues, surgen del debate y se dirigen a él.

1. En primer lugar, el estudio del fenómeno pop ha de hacerse enfocando el objeto como una serie de discursos sociales marcados por la ambivalencia: de un lado constituyen una de las formas de producción de la cultura de masas, un producto industrial; del otro, han servido de vehículo a la expresión a formas contraculturales, rebeldes e incluso subversivas respecto de los discursos de autoridad que organizan la hegemonía cultural e ideológica de Occidente.

2. La música pop no es una cultura ajena a los modos económico-políticos de articulación de los discursos de masas: es fundamentalmente fruto de un trabajo en equipo y llega a sus destinatarios a través de la cadena de montaje. La compleja interacción entre músicos, tecnología, industria discográfica, mediaciones publicitaria y periodística no es percibida de inmediato por los consumidores de música pop, pero marca el producto final que reciben, porque está inserta en su propio tejido textual.

3. La rebelión *underground* es un fenómeno que surge precisamente dentro de la cultura de masas, aunque pretenda negarla, y se convierte en un conjunto no articulado en ideología fuerte, de fórmulas de crítica y oposición al sistema

dominante, primero en EE.UU. y poco después en el resto del mundo occidental.

4. El periodismo sobre pop nació como una de las industrias relacionadas con la música de los jóvenes y para los jóvenes, su carácter informativo era subsidiario del condicionante publicitario.

5. La crítica de rock, en cambio, surgida en EE.UU. entre 1966 y 1967, es un fenómeno más de los provocados por el espíritu contracultural y se relaciona con otro tipo de discursos y publicaciones periódicas: el político de perfil difusamente izquierdista, el estético, el neomístico, el psyquedelismo y la cultura de las drogas, las vanguardias estéticas y el criticismo social del sistema dominante.

6. Dentro del espacio de la crítica de rock aparece un discurso híbrido, transdiscursivo, que proyecta el modo de vida rock, tal como se había venido estableciendo en torno a los músicos que, en conexión con ese espíritu contracultural, conquistaron los mercados de la música hacia mediados de la década de 1960 y durante la de 1970. Se trata de la *escritura rock*, cuyo modelo fue la obra publicada en revistas y periódicos de rock por Lester Bangs. La *escritura rock*, nace de la crítica periodística sobre rock, pero va más allá, pues supone en la quien la practica el abrazo de ese “modo de vida rock” y la búsqueda original de una literatura o *contraliteratura* específicamente roquera y diferenciada del periodismo, la literatura elitista y la de *best-seller*, pero conectada con la música *underground* y otros fenómenos concomitantes como la prensa y el cómic contracultural.

7. La *escritura rock* no puede desligarse de una intención doctrinaria y combativa, como tampoco la crítica periodística sobre rock, pero frente a esta última, sus impulsos de establecimiento del gusto estético y la creación de

cánones sobre el “auténtico” rock’n’roll van ligados a una *literatura del yo* que no se siente inferior ni subsidiaria de la música que le sirve de pretexto.

8. La relación entre la música rock y el periodismo, la crítica de rock y la *escritura rock* es compleja, puesto que no pueden ser nada la una sin la otra, a pesar de que solo en el último caso se tratan la música y la escritura en pie de igualdad.

9. El discurso que articulan la música, el periodismo, la *escritura rock*, la moda, los discursos estéticos relacionados, la mediación publicitaria y las formas de producción de las industrias culturales forman parte de una misma cultura originada en lo que Gramsci y Heidegger denominaron “americanismo”, un modo de vida surgido en EE.UU., pero que no obedece a pautas nacionales, sino a los modos de la economía capitalista contemporánea, como proyección de las reestructuraciones sociales a las que dio lugar.

10. Los modos de producción, distribución y consumo de las músicas pop y de los discursos que la rodean y con los que interactúan se basan en el modelo tecnocrático de soluciones eficaces para problemas técnicos.

11. La absorción de los modos de comunicación, las actitudes, las creencias y las ideas de la cultura pop por parte de la hegemonía en la postmodernidad permiten entender que ofrecen la lógica cultural del capitalismo globalizado, del Imperio (Hard y Negri), levantándose como una suerte de *archicultura pop*, una matriz que no solo genera productos culturales propios, sino que sirve de modelo de la producción, distribución y consumo culturales en nuestro presente histórico.

12. De vuelta a la ambivalencia de esta archicultura, hay que precisar que dentro de esta lógica cultural postmoderna, se han venido desarrollando dos modos de discurso y de producción que mantienen entre sí una relación de contradicción: una cultura del control y una cultura de la liberación.

13. En ambas corrientes, la dominancia semiótica no se establece en el discurso musical, ni en el literario ni en el ideológico, sino en el espectacular. La culturas pop están articuladas por una semiótica de la fascinación que produce la imagen espectacular. Donde esto se muestra con mayor claridad es en el concierto en directo y, en los últimos decenios, en el videoclip promocional, pero la misma potencia de la imagen espectacular se aprecia en las revistas especializadas, donde la información gráfica es tan importante, y a veces más, que la escrita. La portada ilustrada en las revistas de músicas pop son un recurso que adquiere mayor peso significativo que en el resto de magazines.

14. La calificación de la cultura pop como cultura popular nos parece aplicable solo a la corriente de los que hemos denominado discursos de liberación, por cuanto es el único espacio de las industrias culturales en el que la “emergencia desde abajo” puede comprobarse.

15. No obstante, lo popular del pop no tiene la misma relación con el concepto tradicional de cultura folclórica. El hecho de que la música pop y las demás formas culturales con ella relacionadas hayan surgido de la civilización urbana y la sociedad de masas plantea que su relación con el medioambiente social ha de ser forzosamente muy diferente a las de la cultura popular que hunde sus raíces en el ruralismo, la costumbre y la tradición. El pop es innovación constante.

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, L.A. (1998): *El rock y su doble*. Valencia, Episteme.
- _____ (2000): *Metal XXI*. Valencia, Avantpress.
- _____ (2002): *Rock contra cultura*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ABU-LUGHOD, L. (1991): "Writing against culture". En FORD (ed.), 1991: 137-162.
- ADORNO, Th. (1955): "La crítica de la cultura y la sociedad". *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Sarpe, 1984: 221-248.
- _____ (1967): "La industria cultural". En: ADORNO y MORIN, 1967: 7-20.
- _____ (1970): *Teoría estética*: Madrid, Taurus, 1992.
- ADORNO, Th. y HORKHEIMER(1944): "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas". En: ADORNO y HORKHEIMER, 1947: 165-212.
- _____ (1947): *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2009.
- ADORNO, Th. y MORIN, E. (1967): *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires.
- ADELL, J.E. (1995): *La ficción del original*. Valencia, Eutopías.
- _____ (1997): *Música i simulacra a l'era digital: L'imaginari social en la cultura de masses*. Lleida, Pagés.
- ALBERTINE, V. (2014): *Ropa, música, chicos*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- ALTHUSSER, L. (1970): "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado". *Escritos*. Barcelona, LAIA, 1974: 105-170.
- ANDERSON, B. (1983): *Imagined Communities*. Londres, Verso.
- ANGULO EGEA, M. (2017): *Inmersiones: Crónica de viajes y periodismo encubierto*. Barcelona, Universidad de Barcelona.

- ARNAIZ, J. y MENDOZA, J.L. (1992): *The Velvet Underground*. Madrid, Cátedra.
- AUSERÓN (1997): *La imagen sonora: Notas para una lectura filosófica de la música popular*. Valencia, Episteme.
- _____ (1999): “Notas sobre *Raíces al viento*”, en TALENS Y PUIG, 1999: 143-171.
- _____ (2012): *Canciones de Juan Perro*. Madrid, Salto de Página. Ed. de Jenaro Talens.
- BACA MARTÍN, J.A. (2005): *La comunicación sonora: Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAJTÍN, M. (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1988.
- _____ (1965): *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1990.
- _____ (1979): *Estética de la creación verbal*. México, FCE, 1982.
- BAJTÍN, M. y MEDVEDEV, P.N. (1928): *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza, 1994.
- BAJTÍN, M. y VOLOSHINOV, V. (1929): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1992.
- BANGS, L. (1980): *Blondie*. New York, Simon and Schuster.
- _____ (1987a): *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. London, Serpent's Tail, 2001. Edited by Greil Marcus.
- _____ (1987b): *Reacciones psicóticas y mierda de carburador. Prosas reunidas de un crítico legendario: Rock a la literatura y literatura al rock*. Barcelona, Libros del Kultrum, 2019. Ed. Greil Marcus. Trad. Ignacio Juliá.
- _____ (2003): *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. New York, Anchor Books. Edited by John Morthland.
- BANGS, L. y NELSON, P. (1981): *Rod Stewart*. New York, Delilah Books.

- BARBOUR, F.B. (Ed.)(1969): *La revuelta del poder negro*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- BARTHES, R. (1968): “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987: 65-71.
- _____ 1972): “Le grain de la voix”, *Musique en jeu*, 9: 57-63.
- BENJAMIN, W. (1936): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” *Discursos interrumpidos, I*. Madrid, Taurus, 1973: 17-57.
- _____ (1938-1940): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1993.
- BERGANZA, M.R. (2005): *Periodismo especializado*. Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias.
- BERNAL, S. y CHILLÓN, LI. A (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre.
- BIGSBY, C.W.E. (1975): *Superculture: American Popular Culture and Europe*. Londres, Harper Collins.
- _____ (1976): “La política de la cultura popular”, en BIGSBY (ed.), 1976: 10-46.
- _____ (1976) (ed.): *Examen de la cultura popular*. México, FCE, 1982.
- BLAKING, J. (1977): “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9: 1-26.
- BLAZQUEZ, J. y FREIRE, J.M. (Coords.)(2004): *Teen Spirit: De viaje por el pop independiente*. Barcelona, Random House Mondadori.
- BLAZQUEZ, J. y MORERA, O. (Coords.) (2002): *Loops: Una historia de la música electrónica*. Barcelona, Random House Mondadori.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

BRAUNSTEIN, P. y DOYLE, M. (2002): *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's*. New York, Routledge.

BRONCKART, J-P. y BOTA, C.(2011): *Bakhtine demasqué: Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Genève, Droz.

BUENO, G. (1997): *El mito de la cultura*. Barcelona, Prensa Ibérica.

BUSTAMANTE, E. (2011): *Industrias creativas*. Barcelona, Gedisa.

BYRNE, D. (2012): *Cómo funciona la música*. Barcelona, Reservoir Books, 2017

CALDER, J. (1992): "Living by Night in the Land of Opportunity: Observations on Life in a Rock & Roll Band", en DE CURTIS, 1992a: 271-301.

CAMPOS, J.L. (2008): *Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid, Biblioteca Nueva.

CARSON, D. (2005): *Grit, Noise and Revolution*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

CHANG, J. (2012): "Word Power: A Brief, Highly Opinionated History of Hip-Hop Journalism", en JONES, (20012a): 65-71.

CHARAUDEAU, P. (1997): *El discurso de la información: La construcción del espejo social*. Barcelona, Gedisa, 2003.

CHARTIER, R. (1994): *Culture populaire: Retour sur un concept historiographique*. Valencia, Eutopías.

CHILLON, A. (1999): *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, U. Autònoma de Barcelona, U. Jaume I, U. De València.

CHOMSKY, N. y HERMAN, E.S. (1988): *Los guardianes de la libertad: Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Madrid, Alianza, 1990.

CHRISTGAU, R. (1973): *Any Old Way You Choose It: Rock and Other Pop Music, 1967-1973*. New York, Penguin Books.

- _____ (2015): *Going into the City: Portrait of the Critic As a Young Man*. New York, Harper-Collins.
- CLIFFORD, J. (1988): *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- CLOONAN, M.(2012): “Exclusive! The British Press and Popular Music: The Story So Far...”, en JONES, (20012a): 114-133.
- COHN, N. (1968): *Awopbopaloobop Alopbamboom: Una historia de la música pop*. Barcelona, Punto de Lectura, 2004.
- CONSTANTINE, A. (2000): *The Covert War Against Rock*. New York, Feral House.
- COSTA, J. (2018): *Cómo acabar de una vez por todas con la contracultura: Una historia subterránea de España*. Madrid, Taurus
- CROWLEY, D. y MITCHELL, D. (1994): *Communication Theory Today*. Stanford, Stanford University Press.
- DANKY, J. y KITCHEN, D. (2009): *Underground Classics: The Transformation of Comics into Comix*. New York, Abrams.
- DE CURTIS, A. (1992a) (Ed.): *Present Tense: Rock & Roll and Culture*. Durham, Duke University Press.
- _____ (1992b):”The Eighties”, en DE CURTIS, 1992a: 1-12.
- DE LA FUENTE SOLER, M. (2006): *Frank Zappa en el Infierno: El rock como movilización para la disidencia política*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE ROGATIS, J. (2000): *Let It Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America’s Greatest Rock Critic*. New York, Broadway Books.
- DEBORD, G. (1967): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2001.
- _____ (1988): *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- DELEUZE, G. (1969): *Lógica del sentido*. Barcelna, Paidós, 1989.

- _____ (1993): “Las sociedades de control”, *Ajoblanco*, abril, 1993.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1972): *El Anti-Edipo*. Barcelona, Paidós, 1995.
- _____ (1980): *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 1994.
- DERY, M. (1992): “Signposts on the Road to Nowhere: Laurie Anderson’s Crisis of Menning”, en DE CURTIS, 1992a: 149-166.
- DERRIDA, J. (1972): *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1995.
- DE MICHELI, M. (1966): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1992.
- DYER, G. (1996): *Pero hermoso: Un libro de jazz*. Barcelona, Random House, 2014
- EAGLETON, T. (2004): *Después de la teoría*. Barcelona, Debate, 2005.
- ECO, U. (1962): *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- (1965): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1990.
- ESTEBAN, J.M. y RUIZ, J. (2013): “El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro”, en MORA, K. y VIÑUELA, E. (2013): 173-186.
- ESTREN, M, J. (1974): *A History of Underground Comics*. London, Ronin.
- EVANS, P. (1992): “Los Angeles, 1999”, en DE CURTIS, 1992a: 183-196.
- EVERETT, M.O. (2008): *Cosas que los nietos deberían saber*. Barcelona, Blakie Books, 2015.
- FAGEN, D. (2013): *Hipsters eminentes*. Barcelona, Libros de Kultrum, 2019.
- FAIRFIELD, R. (2010): *The Modern Utopian: Alternatives Communities of the 60’s and 70’s*. Washington, Process.
- FENSTER, M. (2012): “Consumer’s Guides: The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse”, en JONES, (20012a): 81-92.
- FEUER, L.S. (1969): *The Conflict of Generations: The Character and Significance of Students Movement*. New York, Basic Books.

- FLIGSTEIN, N.(1990): *The transformation of Corporate Control*. Massachusetts, Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. (1979) : “Qué es un autor?”. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999: 329-360
- FOOS, H.J. (1930): “The Musical Press in England To-Day”. *Music & Letters*, vol. 11, n° 2: 128-140.
- FORD, R.G. (1991) (ed.): *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research Press.
- FRITH, S. (1978): *Sociología del rock*. Madrid, Júcar, 1980..
- _____ (1983): *Sound Effects, Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London, Constable.
- _____ (1986): “Art versus Technology: the Strange Case of Popular Music”. *Media, Culture and Society*, vol. 8, n° 3: 263-279.
- _____ (1988): *Music for Pleasure*. Cambridge, Polity.
- _____ (1990): “Afterthoughts”. En FRITH y GOODWIN (eds.), 1990: 419-424.
- _____ (1992): “The Cultural Study of Popular Music”. En GROSSBERG, NELSON y TREICHLER (eds.), 1992: 174-186.
- _____ (1993) (comp.): *Music and Copyright*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- _____ (1996): *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Barcelona, Paidós, 2014.
- _____ (1999): “La constitución de la música rock como industria transnacional”. En TALENS y PUIG (eds.), 1999: 12-30.
- _____ (2001): “La industria de la música popular”. En FRITH, STRAW, STREET (comp.): 53-85.(2007): *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. London, Rootledge, 2016.

- FRITH, S. y GOODWIN, A (eds.) (1990): *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York/ London, Pantheon / Routledge.
- FRITH, S.; GOODWIN, A. y GROSSBERG, L. (eds.) (1993): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London y New York, Routledge.
- FRITH, S. y HORNE, H. (1987): *Art into Pop*. London, Methuen.
- FRITH, S. y McROBBIE, A. (1990): "Rock and Sexuality". En FRITH y GOODWIN (eds.), 1990: 371-389.
- FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (eds.) (2001): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook, 2006.
- GAILLARD, A. (2009): *Los Diggers: Revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010.
- GATTY, N.; HOLLAND, D.J y FACHIRI, A. (1930): "The Musical Press". *Music & Letters*, vol. 11, n° 3: 255-266.
- GARBISU BUEZA, M. y BLANCO ALONSO, I. (coords.) (2019): *Periodismo cultural*. Madrid, Centro de Estudios Financieros.
- GARCÍA LLORET, J. (2006): *Psicodelia, hippies y underground en España*. Zaragoza, Zona de Obras.
- GASS, G.(1992): "Why Don't We Do It in the Classroom?", en DE CURTIS, 1992a: 93-100.
- GAY, P. du (comp.), (1997): *Production of Culture / Cultures of Production*. London Sage / Open University.
- GEERTZ, C. (1973): *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1997.
- GENETTE, G. (1991): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- GIBBLING, S. P. (1916): "Problems of Musical Criticism". *The Musical Quaterly*; vol.2, n°2: 244-248.
- GIL, P. (2004): *El pop después del fin del pop. Entrevistas*. Barcelona, Biblioteca Rock de Luxe.

- GIL CALVO, E. (1991): *Estado de fiesta*. Madrid, Espasa Calpe.
- GILBERT, J. y PEARSON, E. (1999): *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós, 2003.
- GIOIA, T. (2015): *Canciones de amor: La historia jamás contada*. Madrid, Turner, 2015.
- GODZICH, W. (1999): “Souvenirs, souvenirs. Memorias de un no roquero”. En: TALENS y PUIG, (eds.), 1999: 105-126.
- GOLDSTEIN, R. (1989): *Reporting the Counterculture*. London, Unwin Hyman.
- GÓMEZ, J. y CABALLERO, N. (2004): *Introducción a Frank Zappa*. Lleida, Milenio.
- GONZALO, J. (2001): *Poder freak: Una crónica de la contracultura, vol. I*. Barcelona, Discos Crudos.
- _____ (2011): *Poder freak: Una crónica de la contracultura, vol. II*. Barcelona, Discos Crudos.
- _____ (2014): *Poder freak: Una crónica de la contracultura, vol. III*. Barcelona, Discos Crudos.
- GROSSBERG, L.; NELSON, C. y TREICHLER, P.A. (eds.) (1992): *Cultural Studies*. London / New York, Routledge.
- GUDMUNDSSON, G.; LINDBERG, U.; MICHELSEN, M. Y WEISETHAUNET, H. (2012): “Bit Cris: Turning Points in British Rock Criticism, 1960-1990”, en JONES, (20012a): 41-64.
- GUDYKUNST, W. B. y TING-YOOMEY, S. (1988): *Interpersonal Communication*. London, Sage.
- HAGAN, J. (2017): *Sticky Fingers: La vida y la época de Jann Wenner y la revista Rollin Stone*. Madrid, Neo Person, 2018.

- HANNERZ, U. (1996): *Conexiones transnacionales: Cultura, gentes, lugares*. Madrid, Cátedra, 1998.
- HARDT, M. y NEGRI, T. (2000): *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2002.
- _____ (2004): *Multitud*. Barcelona, Debate, 2004.
- HEBDIGE, D. (1987): *Subculture: The Meaning of Style*. London & New York, Routledge.
- HEIDDEGGER, M. (1943-1944): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, Ariel, 1983.
- HERZOG, P. (1995): “Music Criticism and Musical Meaning”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 53, n° 3: 299-312.
- HILL, T. (1992): “The Enemy Within: Censorship in Rock Music in the 1950’s”, en DE CURTIS, 1992a: 39-70.
- HOFFMAN, A. (1969) *Woodstock Nation*. New York, Vintage Books.
- HOME, S. (1988) *El asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War*. Barcelona, Virus, 2002.
- JAMESON, F. (1991): *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996.
- JARNOW, J. (2012): *Big Day Coming: Yo la Tengo and the Rise of Indie Rock*. New York, Gotham Books.
- JARRETT, M. (1992): “Concerning the Progress of Rock & Roll”, en DE CURTIS, 1992a: 167-182.
- JENSEN, J. (2012): “Taking Country Music Seriously: Coverage of the 90s Boom”, en JONES, (20012a): 183-201.
- JONES, S. (2012a) (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia. Temple University Press.
- _____ (2012b): “The Intro: Popular Music, Media and the Written World”, en JONES (2012a): 1-15.

- JONES, S. y FEATHERLY, K. (2012): “Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism”, en JONES (2012a):19-40
- JOHNSON-GRAU, B. (2012): “Sweet Nothings: Presentation of Women Musicians in Pop Journalism”, en JONES, (20012a): 202-218.
- KAPUSCHINSKI, R. (2005): *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. Madrid,-Fondo de Cultura Económica-Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Col. Nuevo Periodismo, , serie Los Libros del Taller.
- KRUSE, H.(2012): “Abandoning the Absolute: Transcendence and Gender in Popular Music Discourse”, en JONES, (20012a): 134-155.
- LEE, M. y SCHLAIN, B. (1985): *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, the Sixties an Beyond*. New York, Groove Press.
- LIDSKY, P. (1970): *Los escritores contra la comuna*. Madrid, Siglo XXI, 1971.
- LIGHT, A. (1992): “About a Salary of Reality?-Rap’s Recurrent Conflict, en DE CURTIS, 1992a: 219-234.
- LEARY, Th. (1973): *Confesiones de un adicto a la esperanza*. Barcelona, Star Books, 1978.
- LETHEM, J. y DETTMAR, K. (2017): *Shake It Up. Great American Writing on Rock and Pop from Elvis to Jay Z*. New York, Penguin-Random House. A Library of America Special Publication.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2008): *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- LÓPEZ, J. (1988): *La música de la postmodernidad: Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona, Anthropos.
- LÓPEZ HIDALGO, A. (2012): *La columna: Periodismo y literatura en un género plural*. Salamanca, Comunicación Social.
- _____ (2018) (coord.): *Periodismo narrativo en América Latina*. Salamanca, Comunicación Social.

- LÓPEZ HIDALGO, A. y FERNÁNDEZ BARRERO, M. A. (2013): *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Salamanca, Comunicación Social.
- LOTMAN, I.M. (1970): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo, 1988.
- _____ (1984): “Acerca de la semiosfera”. *La semiosfera, I (Semiótica de la cultura y del texto)*. Madrid, Cátedra, 1996: 21-42.
- LYOTARD, J.-F (1979): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.
- MAFFESOLI, M. (1988): *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990.
- MAFFI, M. (1972): *La cultura underground*. Barcelona, Anagrama, 1975. 2 vols.
- MANRIQUE, D. A. (Dir.): (1986): *Historia del rock El País*. Madrid, El País.
- MARCUS, G. (1975): *Mystery Train: Imágenes de América en la música Rock & Roll*. Barcelona, Contra, 2013.
- _____ (1987a): “Introduction”, en BANGS, 1987a: 13-54.
- _____ (1987b): “Introducción”, en BANGS, 1987b: 13-28.
- _____ (1989): *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- _____ (1991): *Dead Elvis: A Chronicle of Cultural Obsession*. Harvard, Harvard University Press.
- _____ (1992): “A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism”, en DE CURTIS, 1992a: 73-92.
- _____ (2011): *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings 1968-2010*. New York, PublicAffairs.
- _____ (2014): *The History of Rock'n'Roll in Ten Songs*. New Haven, Yale University Press.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.

- MARTEL, F. (2010): *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, Taurus, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, J.(1987: *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Anthropos, 2010.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L. (1974): *Redacción periodística: Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona, ATE.
- _____ (2001): *Curso general de redacción periodística: Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, TV y cine*. Madrid, Paraninfo-Thompson Learning.
- MATTELART, A. (2005): *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, Paidós, 2006.
- MATTELART, A. y NEVEAU, E. (2003): *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós, 2004.
- MAZZARELLA. S.R. y MATYJEWICZ, T.M. (2012): “The Day the Music Died-Again: Newspaper Coverage of the Deaths of Popular Musicians”, en JONES, (20012a):
- McLEOD, K. (2012a): “Between Rock and a Hard Place: Gender and rock Criticism”, en JONES, (20012a): 93-113.
- _____ (2012b): “The Politics and History of Hip-Hop Journalism”, en JONES, (20012a): 156-167.
- McMILLIAN, J. (2011): *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*. Oxford, Oxford University Press.
- McNALLY, D. (1979): *Jack Kerouac: América y la Generación Beat*. Barcelona, Paidós, 1992.
- McNEIL, L. y McCAIN, G. (1996): *Please, Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. New York, Groove Press.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1994): *El conflicto entre lo popular y lo masivo*: Valencia, Episteme.

- _____ (1997) *Encrucijadas: elementos para una crítica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- _____ (2003): *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona, Montesinos.
- _____ (2016): *Comunicación musical y cultura popular: Una introducción crítica*. Valencia, Tirant lo Blanc.
- MILES, B. (2004): *Hippie*. New York, Sterling.
- MORA, K. y VIÑUELA, E. (Eds.): (2013): *Rock around Spain: Historia, Industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- MUNIESA, M. (2001): *The Who*. Madrid, Cátedra.
- MYERS, M.(2016): *Anatomía de la canción: Historia oral de 45 temas que transformaron el rock, el R&B y el pop*. Barcelona, Malpaso, 2018.
- NELSON, Ch. (2012) “The Outro”, en JONES, (20012a):247-251.
- NEGUS, K. (1992): *Producing Pop: Culture and Conflict in the popular Music Industry*. London, Edward Arnold.
- _____ (1993): “Global Harmonies and Local Discords: Transnational Policies and Practices in the European Record Industry”. *European Journal of Communication*, vol. 8, nº 3, 1993: Págs. 293-316).
- _____ (1995): “Where the Mystical Meets the Market: Commerce and Creativity in the Production of Popular Music”. *Sociological Review*, vol. 43, nº 2: Págs. 316-341.
- _____ (1996): *Popular Music in Theory*: Cambridge, Polity Press / Wesleyan University Press.
- _____ (1997): “The Production of Culture”. En GAY (comp.), 1997: 67-118.
- _____ (1999): *Los géneros musicales y la cultura de las transnacionales*. Barcelona, Paidós, 2005.

- NEUMAN, W. R. (1991): *The Future of the Mass Audiencie*. Cambridge, Cambridge University Press.
- O'BRIAN, L.(1999): “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”, en TALENS y PUIG, 1999: 89-103.
- O'HARA, C. (1999): *A filosofía do Punk: Mais do que Barulho*. Sao Paulo, Radical Livros, 2005.
- ORDÚÑEZ. J.P. (2013): “Radio-Rock”, en MORA, K. y VIÑUELA, E. (2013): 187-200.
- PADEL, R. (2000): *I'm a Man: Sex, Gods & Rock'n'roll*. London, Faber and Faber.
- PALMER, R. (1992): “The Church of the Sonic Guitar”, en DE CURTIS, 1992a: 13-38.
- PARDO, J.L. (2007): *Esto no es música: Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- PARRA VALCARCE, D. y ÁLVAREZ MARCOS, I. (2004): *Ciberperiodismo*. Madrid, Síntesis.
- PARRAT, S; PANIAGUA, P. y ABEJÓN, P. (2015): *Manual práctico de redacción periodística*. Madrid, Síntesis.
- PATTERSON, S. (2016): *I'm not with the Band. A Writer's Life Lost in Music*. London, Sphere.
- PECK, A. (1985): *Uncovering the Sixties: The Life and Times of Underground Press*. New York, Pantheon Books.
- PEIRO, P. (1996): *La madrugada eterna: Antes y después del ambient*. Barcelona, Futura.
- PENA DE OLIVEIRA, F. (2005): *Teoría del periodismo*. Sevilla, Comunicación Social, 2009.

- PERRY, M. (2000): *Sniffin'Glue: The Essential Punk Accesory*. London, Sanctuary Publishing.
- POSTER, M. (1992): *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*. Chicago, The University of Chicago Press.
- PIVANA, F. (1972): *Beat, Hippie, Yippie*. Madrid, Júcar.
- QUESADA, M. (2012): *Curso de periodismo especializado*. Madrid, Síntesis.
- QUIRÓS FERNÁNDEZ, F. y SIERRA CABALLERO, F. (2002): *Crítica de la economía política de la comunicación*. Sevilla, Comunicación Social-
- RACIONERO, L. (1977): *Filosofías del underground*. Barcelona, Anagrama.
- RAY, B.R. (1992): "Tracking", en DE CURTIS, 1992a: 135-148.
- _____ (2012): "Critical Senility vs. Overcomprehension: Rock Criticism and the Lesson of the Avant Garde", en JONES, (20012a): 72-78.
- REAL, M. R. (1989): *Supermedia: A Cultural Studies Approach*. London, Sage.
- REDFIELD, R. (1962): *Human Nature and the Study of Society*. Chicago, University of Chicago Press.
- REYNOLDS, S. (1999): "Androginia en el Reino Unido: Cultura *rave*, psicodelia y género", en TALENS Y PUIG, 199: 31-51.
- _____ (2016): *Shock and Awe: Glam Rock and its Legacy from the Seventies to the Twenty-First Century*: London, Faber & Faber.
- REX, R. (1975): "The origin of *beatnik*", *American Speech*, vol. 50, núm. 3/4: 339-321.
- RIVERA, J. (1995): *Periodismo cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- RODRÍGUEZ PASTORIZA, F. (2006): *Periodismo cultural*. Madrid, Síntesis.
- RODRIGO ALSINA, M. (2005): *La construcción de la noticia*. Barcelona, Paidós. Ed. revisada y ampliada.
- ROSS, Alex (2007): *The Rest is Noise: Listening to Twentieth Century*: New York, Picador.

- _____ (2010): *Listen to This*. New York, Picador.
- ROSS, Andrew (1999): “El blues del reajuste estructural”. En TALENS y PUIG, 1999: 75-87.
- ROSZAK, T. (1968): *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona, Kairós, 1978.
- RUBEY, D. (1992): “Vogging at the Carnival: Desire and Pleasure on MTV”, en DE CURTIS, 1992a: 235-270.
- RUIZ, J. (2016): *El sargento Pepper nunca estuvo allí: Historias secretas de grandes músicos*. Barcelona, Lunweg.
- SACKS, O. (2007): *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona, Anagrama, 2015
- SÁNCHEZ CALERO, M.L. (2001): *Géneros y discurso periodístico*. Madrid, Fragua.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1993): “Estética y modernidad”. En: VV.AA, 1993: 63-70
- SAN MARTÍN SALA, J. (1999): *Teoría de la cultura*. Madrid, Síntesis.
- SANTE, L. (2007): *Mata a tus ídolos*. Madrid, Libros del K.O., 2011
- SARMIENTO, J.A.(1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid, Hiperión.
- SECA, J.-M. (2001): *Los músicos underground*. Barcelona, Paidós, 2004.
- SHEPARD, S. (1977): *Rolling Thunder: con Bob Dylan en la carretera*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- SHUMWAY, D.R. (1992): “Rock & Roll as a Cultural Practice”, en DE CURTIS, 1992a: 117-134.
- SIERRA CABALLERO, F. (2019): *Introducción a la comunicología*, Madrid, ACCI.

SIMMONDS, J. (2006): *The Encyclopedia of Dead Rock Stars: Heroin, Handguns and Ham Sandwiches*. Chicago, Chicago Review Press, 2012.

SILVA ECHETO, V. (2018): *Crítica y comunicación: Sobre políticas de las imágenes*. Valencia, Tirant lo Blanc.

SILVA ECHETO, V. y BROWNE SARTORI, R. (2014): *El campo en disputa: Discontinuidades, postautonomías e indisciplinas de la comunicación*. Santiago de Chile, RIL editores.

SMITH, M.N. (1992): “Sexual Mobilities in Bruce Springsteen: Performance and Commentary”, en DE CURTIS, 1992a: 197-218.

SMITH, Patty (2010): *Éramos unos niños*. Barcelona, Debolsillo, 2016.

SMITH, Paul (1992): “Playing for England”, en DE CURTIS, 1992a: 101-116.

SLONIMSKY, V. (1953): *Repertorio de vituperios musicales: un recorrido venenoso por la música clásica*. Barcelona, Penguin Random House, 2016.

SODRÉ, M. (1996): *Reinventando la cultura: La comunicación y sus productos*. Barcelona, Gedisa, 1998.

SORIA OLMEDO, A. (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid, Itsmo.

STANGOS, N. (1981): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza, 1991.

STINCHCOMBE, A.L. (1968): *Constructing Social Theories*. Chicago, The University of Chicago Press.

STREET, J. (1997): *Política y cultura popular*. Madrid, Alianza, 2000.

SUREDA, J. y GUASCH, A.M^a. (1987) *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal.

SWISS, T. (2012): “Jewel Case: Pop Stars, Poets and the Press”, en JONES, (20012a): 171-182.

TALENS, J. (2012): “Juan Perro y la aventura musical del conocimiento”, en AUSERÓN, 2012: 5-14.

- TALENS, J. y PUIG, L. (1993): *Rocking, Writing and Arithmetic*. Valencia, Eutopías.
- _____ (1999) (eds.): *Las culturas del rock*. Valencia, Pre-textos.
- THÉBERGE, P. (2001): “Conectados: La tecnología y la música popular”. En: FRITH, STRAW, STREET, 2001: 25-51.
- THOMPSON, H.S. (1966): *Los Ángeles del Infierno*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____ (1971): *Miedo y asco en Las Vegas: Un viaje salvaje al corazón del Sueño Americano*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- TODOROV, T. (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le prince dialogique*. Paris, Seuil.
- TOOP, D. (1999): “Océano de sonido”, en TALENS y PUIG, 1999: 127-141
- TUBAU, I. (1982): *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona, Asesoría Técnica de Ediciones.
- VEGA, I. (1999): *Jim Morrison y The Doors*. Madrid, Cátedra.
- VILLENA, L. A. (1975): *La revolución cultural*. Madrid, Planeta, 1975.
- VORDA, A. (1994): *Psychedelic Psounds*. Telford, Borderline.
- VV.AA. (1983): *The rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. London, Rolling Stone Press.
- _____ (1993): *La modernidad como estética*. Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- _____ (2009): *Motherfuckers! De los veranos del amor al amor armado*. Madrid, La Felguera.
- _____ (2017): *Mierda de música: Un debate sobre clasicismo, amor, odio y buen gusto en la música pop*. Barcelona, Blackie Books
- WALSH, G. (2006): *Punk on 45: Revolutions on vinyl 1976-1979*. London, Flexus.

WALSER, R. (1993): *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal*. Hannover (NH), Wesleyan University Press.

WATERS, L. (1993): “La peligrosa idea de Walter Benjamin”. En: TALENS y PUIG (eds.), 1999: 53-74.

WELLMER, A. (1995): *Música y lenguaje*. Valencia, Eutopías.

WILSON, C. (2007): *Música de mierda: Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona, Blackie Books, 2016.

WOLFE, T. (1964): “Los muchachos de la melena”, en WOLFE, 1997: 77-93.

_____ (1965a): “El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron”, en WOLFE, 1997: 9-61.

_____ (1965b): “Las Vegas (¿Qué?) Las Vegas (¡Note oigo! Mucha bulla!) ¡¡¡Las Vegas!!!”, en WOLFE, 1997: 94-134.

_____ (1968a): *La banda de la casa de la bomba y otras crónicas de la era pop*. Barcelona, Anagrama, 2013.

_____ (1968b): *Ponche de ácido lisérgico*. Barcelona, Anagrama, 2017.

_____ (1969): “Arquitectura electrográfica”, en WOLFE, 1997: 62-76.

_____ (1970): *La izquierda exquisita & Mau-mauando al parachoques*. Barcelona, Anagrama, 2011.

_____ (1973): *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, Anagrama, 2018.

_____ (1997): *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Barcelona, Tusquets.

VIII APÉNDICE

Artículo de Lester Bangs comentado, no recogido en *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*.

1. THE MC5: *KICK OUT THE JAMS*. (Rolling Stone, 1969).

“Whoever thought when that dirty little quickie Wild in the Streets came out that it would leave such an imprint on the culture? First the Doors (who were always headed in that direction anyway) grinding out that famous “They-got-the-guns-but-we-got-the-numbers” march for the troops out there in Teenland, and now this sweaty aggregation. Clearly this notion of violent, total youth revolution and takeover is an idea whose time has come – which speaks not well for the idea but ill for the time.

About a month ago the MC5 received a cover article in Rolling Stone proclaiming them the New Sensation, a group to break all barriers, kick out all jams, “total energy thing,” etc. etc. etc. Never mind that they came on like a bunch of sixteen-year-old punks on a meth power trip – these boys, so the line ran, could play their guitars like John Coltrane and Pharoah Sanders played sax!

Well, the album is out now and we can all judge for ourselves. For my money they come on more like Blue Cheer than Trane and Sanders, but then my money has already gone for a copy of this ridiculous, ”

“overbearing, pretentious album, and maybe that's the idea, isn't it?

The set, recorded live, starts out with an introduction by John Sinclair, “Minister of Information” for the “White Panthers,” if you can dig that. The speech itself stands midway between Wild in the Streets and Arthur Brown. The song that follows it is anticlimactic. Musically the group is intentionally crude and aggressively raw. Which can make for powerful music except when it is used to conceal a paucity of ideas, as it is here. Most of the songs are barely distinguishable from each other in their primitive two-chord structures. You've heard all this before from such notables as the Seeds, Blue Cheer, Question Mark and the Mysterians, and the Kingsmen. The difference here, the difference which will sell several hundred thousand copies of this album, is in the hype, the thick

overlay of teenage-revolution and total-energy-thing which conceals these scrapyards vistas of clichés and ugly noise.

“Kick Out the Jams” sounds like Barrett Strong’s “Money” as recorded by the Kingsmen. The lead on “Come Together” is stolen note-for-note from the Who’s “I Can See for Miles.” “I Want You Right Now” sounds exactly (down to the lyrics) like a song called “I Want You” by the Troggs, a British group who came on with a similar, sex-and-raw-sound image a couple of years ago (remember “Wild Thing”?) and promptly disappeared into oblivion, where I imagine they are laughing at the MC5.

Rolling Stone, April 5, 1969”.