

La sensibilidad de la mirada en la música

Un marco teórico para entender el surgimiento del *rock and roll*

Miguel Ángel Gil Escribano

No es nuevo teorizar sobre lo que fue o cómo se originó el *rock and roll*. De ahí que mi objetivo sea el de presentar un enfoque un tanto diferente de ese fenómeno, apoyándome en teorías y conceptos de Norbert Elias, Pierre Bourdieu y Walter Benjamin. Sus escritos ayudan a conceptualizar cómo se conforma la mirada intersubjetiva que, tanto compositores como intérpretes, al igual que los oyentes, establecen respecto a la música en general y a la canción en particular. Si comprendemos esta mirada como la forma que tienen de dar sentido a una realidad los sujetos que actúan y se relacionan entre sí dentro de una misma cultura, desentrañaríamos el modo en que se forman las identidades subjetivas. Y no sólo, también, siendo esto en lo que más me centraré, su comprensión ayudaría a conocer cómo una música propia de una minoría como fue el *blues*, el *rhythm and blues* y el *gospel* –entre otros–, se convierte en músicas de masas y en una síntesis cultural como puede ser el *rock and roll*.

It is not novelty to theorize about what rock and roll was or how it was originated. Thus, my objective is to present a different look of that phenomenon, supported by the ideas and concepts of Norbert Elias, Pierre Bourdieu and Walter Benjamin. Their writings help to conceptualize how the inter-subjective look that composers and interpreters –as well as listeners– establish with regard to the music in general and the song in particular. If we understand that look as the way subjects acting and relating in the same culture have to give sense to a reality, we would be able to figure out the manner in which subjective identities are conformed. This –even though this article will focus on that– would also help us to know how minorities' own music such as blues, rhythm and blues and gospel among others were turned into music for the masses and a cultural synthesis as rock and roll.



Muchos de los análisis que se hacen sobre el arte en general o sobre la música en particular parten, principalmente, desde el momento de la producción de la obra hacia su recepción o consumo,¹ haciendo hincapié en las condiciones sociales que les rodean. Así, por ejemplo, hizo Walter Benjamin en su celeberrimo escrito *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.

El objetivo del presente artículo consiste en invertir ese planteamiento: parto del momento de recepción para poder comprender qué aspectos conlleva la producción posterior del arte en general y de la música en particular; persigo entender cómo el músico o artista ha conformado –ya sea este un proceso inconsciente o consciente– previamente su mirada antes de que la cristalice en su propia obra. Y para ello también me sustentaré, entre otros autores, en otro escrito de Benjamin: *El autor como productor*. La razón es que, ante todo, el artista –el músico, en este caso– es, al mismo tiempo que un creador, un receptor desde el inicio de su vida: ha estado consumiendo arte en general, ya sea de una forma u otra, además de tener un bagaje y unas experiencias vitales que le han conformado como sujeto.

Entiendo que este bagaje compromete al artista y músico con el producto de su *agencia*² al mismo tiempo que, en tanto que produce esa obra, ofrece una reflexión que podría ser entendida como un distanciamiento³ epistémico del objeto –que es la obra–, mediante la técnica de producción propia de su época. Esto es lo que determina aquello que Benjamin define como calidad y tendencia de la obra, dado que el artista está influenciado por su contexto, sobre todo por las técnicas de producción, y su obra resulta un activismo –en diferentes sentidos– que implica un posicionamiento social reconocido por el público. Pero ¿qué opera en ese proceso?

¹ Simplemente con escribir en un buscador de internet “estudios de mercado música” aparecerán un sinnúmero de entradas al tema en cuestión. No es nada desdeñable tener claro que, en el mundo actual, la música, en cuanto a formas *a priori* de pensar, sentir y hacer, tiende a ser más un bien de consumo de mercado que una actividad cultural constitutiva de identidades y de sensibilidades.

² Con el concepto de *agencia*, en Sociología, se pretende abarcar algo más que la mera acción que hace referencia a lo relativo al sujeto –su intencionalidad, por ejemplo–, sino también a lo relativo a la estructura social en la que el sujeto se sitúa y en la que sitúa la acción. Giddens desarrolla y utiliza este concepto de forma plena –*agency*–, a lo largo de su obra. Véase, por ejemplo, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración* (1984), *Consecuencias de la modernidad* (1990), *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea* (1991).

³ Tomo aquí prestados los conceptos de *compromiso* y *distanciamiento* propuestos por Norbert Elias en *Compromiso y distanciamiento*. Barcelona, Ediciones De Bolsillo, 1990.



¿Qué es lo que termina influyendo, de todo lo que ha absorbido el artista en su bagaje, en el proceso de composición? ¿Cómo se podría comprender ese conjunto de influencias? ¿Qué consecuencias tiene en lo social? Esta cuestión sobre cómo se conforma la sensibilidad del artista antes de plasmarla y cristalizarla en su obra me resulta muy interesante de cara a entender, posteriormente, el poder simbólico del arte y la música, y también para entender cómo, dentro de lo simbólico, los significados cambian.

Y la razón de esto es que la música, en concreto la canción, podría operar como fenómeno de conformación y transmisión de miradas y sensibilidades⁴ sociales y políticas; como categorías de comprensión subjetivas y como una experiencia en sí para el oyente. En tanto que una canción puede convertirse en un referente colectivo,⁵ tanto a nivel grupal como a nivel individual, al mismo tiempo puede ayudar a entender hasta qué punto la música y el arte se anticipan a modos de pensar, sentir y hacer, que luego se legitimarán social y culturalmente. Esto sucede debido a esa capacidad que tiene la canción de llegar a un público indistinto y global: en el sentido de que una canción puede tener distintos grupos de oyentes y distintas significaciones, interpretaciones y representaciones en función del lugar y del momento, e incluso dentro de una misma época.

⁴ El uso de estos pares de conceptos puede resultar redundante para el lector, pero con ambos pretendo expresar cosas diferentes y simultáneas. *Mirada* en este caso implicaría un orden implícito de las cosas, mientras que *sensibilidad* implicaría concretamente una percepción de la que partirá posteriormente la mirada; o lo que sería, en términos de N. Elias, una figuración. De ahí que los use de forma conjunta.

⁵ Debo matizar que, con el concepto de *referente colectivo* no implico o subyugo a todo un conjunto de individuos en un mismo significado simbólico, ya que una canción puede convertirse en ese referente. Lo que afirmo es que, en cuanto a referente colectivo, una canción llega a la colectividad y puede ser compartida en un mismo grado de intensidad, por todo un conjunto de sujetos, sean o no miembros de una misma colectividad o comunidad. Pero esa intensidad no significa que la comprensión e interpretación que cada sujeto haga sea la misma: pues aunque un conjunto de individuos de un mismo grupo la comparte, pueden interpretarla de modos similares a nivel subjetivo. Pienso así que, sustancialmente, hay formas de pensar y sentir que pueden ser comunes al grupo –y definitorias del mismo–, lo que no implica que la reflexión y el resultado de la misma sea igual por necesidad en todos los miembros de ese grupo. En todo caso, soy consciente de que el que una canción se pueda convertir en un himno de un colectivo es muy difícil y se da en contados casos; pero en los casos en que esto se da, es interesante ver cómo la canción puede articular un movimiento social. Véase así, por ejemplo en el caso de España, el documental *Después de... No se os puede dejar solos* de Cecilia y José J. Bartolomé. 1981 y 1983 (<http://www.youtube.com/watch?v=JhJCIRcQ7Y8>, secuencias de los minutos 00:56:40, 01:01:25 y 01:01:56). En ellos se observa el modo en que determinadas canciones, parte de sus letras y estribillos son utilizados como seña de identidad de un colectivo, en este caso, juvenil y minoritario. Concretamente se hace referencia a letras de canciones de Triana: *Hijos del Agobio*; y Asfalto: *Días de escuela*.



Esta hipótesis es la razón por la que definiendo el concepto de identidad social como principal mecanismo de conformación de la sensibilidad y la mirada del músico. En éste confluyen los referentes colectivos utilizados para entender el mundo y, por ello, para expresarlo a través de la obra musical.

En todo caso, la pretensión de este trabajo no llega a tanto y me contentaré con desentrañar los mecanismos, relacionados con los conceptos presentados, que permitieron el surgimiento de la sensibilidad y la mirada de los músicos del *rock and roll* en el proceso de popularización desde su emergencia como música de minorías.

Un marco teórico para analizar la sensibilidad y la mirada en la música

¿Se puede afirmar que la música actúa como vector de las formas de pensar, sentir y hacer que conforman la identidad social de los individuos? Puede parecer excesivo, pero intuyo que sí. La música en general, y determinadas canciones en particular, pueden ser representativas de los estilos de vida de quienes la componen –en música y letra–, la oyen y la interpretan. De este modo se comparte toda una cultura de valores y significados morales, sensibles y estéticos asociados a lo meramente físico de la música –su sonoridad– al discurso que contiene implícitamente –en tanto que representaciones e imaginarios asociados– y a veces incluso de forma explícita,⁶

Todo ello genera una idea de la música que va más allá de la capacidad de transmisión como vector; ya que en ese proceso que va desde el compositor o intérprete de una pieza musical a otros individuos, el medio comunicativo –la composición o pieza– llega incluso a confundirse –o diría más bien, fundirse– con todo lo que transmite. Es decir: la música se convierte en una experiencia en sí para el emisor y el receptor, además de lo que contiene; algo que se puede ver, sobre todo, en los conciertos en los que puede haber una *corporalización* plena de la música –moderna y occidental, si es que es correcto utilizar esa categoría–;

⁶ Opino que el análisis de la evolución y cambio de estos significados y sensibilidades se puede hacer al hilo de la sociología figurativa de Norbert Elias, tal y como este la utiliza en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, FCE, 1988.



momentos en los que se produce una entrada a un trance o a un estado alterado de conciencia. Algo similar al ritual que se observaría en iglesias en las que la música góspel articula el sermón, o en actos religiosos de tribus que poseen religiones como la Yoruba,⁷ donde el ritmo y el canto articulan la conexión con los espíritus a los que se invocan.⁸ En todo caso, es así como los receptores convierten a la música en un significante en sí, en un contenedor de formas de pensar, sentir y hacer que trasciende –incluso– de la intencionalidad de los individuos que las crean; lo transforman en algo auténticamente simbólico. Tal y como propone Benjamin,⁹ esto ocurre gracias a que el receptor participa de la obra como perito o evaluador de la misma –en la música occidental–, reformulando la propia mirada e imagen del artista y su música.¹⁰

Cuando los individuos se enfrentan a este hecho sonoro –la obra musical–, lo convierten en un hecho social con existencia y significado propio. Quien se adscribe a esa obra mediante la interiorización del significado de la experiencia que comunica implícitamente queda incluido en una identidad social compartida por individuos que no tienen por qué conocerse, pero que son afines en un colectivo que hace de la música la bandera y el símbolo de lo que les es común. Ahora bien, esta cualidad no se queda ahí, por lo que propongo que cuando la música –o la canción– se convierte en un símbolo de identidad social¹¹ colectiva, su efecto es retroactivo a quien la compone: convirtiéndose también el artista en símbolo de lo que esa música representa para el colectivo. Esto es, en mi opinión, lo

⁷ En Wikipedia se puede encontrar una entrada interesante respecto a esta etnia que se encuentra situada en Nigeria y cuya religión fue importada a Cuba mediante la esclavitud. <http://es.wikipedia.org/wiki/Yoruba> También se puede consultar la obra de Jhan, Janheinz. *Muntu: las culturas de la negritud*. Madrid, Guadarrama, 1970.

⁸ Claro está, salvando las distancias existentes entre un concierto y un ritual, el proceso de corporalización de la música sería similar.

⁹ Idea que se expone en *El autor como productor*. Madrid, Taurus Ed., 1975.

¹⁰ Creo que un ejemplo de este fenómeno se puede entender en lo que ha pasado o pasó con la canción de Springteen “Born in the USA”. Fue compuesta como una crítica irónica al gobierno estadounidense por el trato dado a excombatientes de Vietnam y, en un momento dado, pero gracias a su estribillo fue utilizada en actos políticos como un himno patriótico. Se transmutó por completo su significado en base al contexto y a la autoridad de quienes la usaron. En este caso, la resignificación no llegó a trascender al autor aunque, quien no conozca la historia ni sepa el idioma, puede seguir entendiendo de esta última forma tanto a la canción como al artista.

¹¹ Ese fenómeno no tiene por qué darse siempre, y como ya comenté antes, de forma similar en todo colectivo. Pero mi idea es expresarlo como proceso posible y de un gran interés para entender fenómenos de cambio social en los que la música ha sido un componente clave de los movimientos sociales, por ejemplo durante la transición española o el movimiento *hippie* estadounidense contra la guerra de Vietnam.



que ha pasado con las grandes estrellas del *rock* y de la música contemporánea¹² en general: sus formas de sentir, pensar y hacer, transmitidas a través de su música y sus letras, calaron en la identidad social¹³ de sus *fans*, quienes los convirtieron en símbolos de estilos de vida –actitud, imagen, gestos, etc.– e identidades colectivas que, en muchos casos, se asociaron a movimientos sociales como fue el *hippie* de los años sesenta.

Así pues, mi pretensión con este trabajo es elaborar un marco teórico que permita desentrañar, en último lugar, cómo la música, a partir de su sentido simbólico, es capaz de generar factores de identidad social por los que se puede llegar a entender el cambio social. Parto de la premisa de que la música es un arte que está inmerso en todos los aspectos de las sociedades, en tanto que es utilizada para multitud de intereses y, como todo arte, puede suponer la expresión del malestar de un colectivo social, mayoritario o minoritario, en forma de acto de rebelión, desobediencia o de inconformismo. De ahí que sostenga que, antes de la producción musical, interfieren en el autor elementos de la recepción –de otras obras de arte, música, etc.– y del bagaje y la experiencia subjetiva en lo que a interrelaciones de los sujetos se refiere. Es en tal proceso en el que opera lo simbólico y lo identitario de la música en tanto que conforma la mirada y la sensibilidad inicial del compositor o autor. Y éste es mi objetivo inmediato.

A este respecto, Bourdieu afirma que la relación entre la identidad social –personalidad– y lo simbólico –refiriéndose, en general, al arte– se produce en el proceso de apropiación en cuanto a consumo. En *La distinción*¹⁴ afirma que el proceso de distinción¹⁵ opera como un juego a través del cual se genera la

¹² Con la etiqueta de música contemporánea no estoy refiriéndome a la música culta, música de conservatorio o música clásica actual, según se quiera expresar. Soy consciente de que toda etiqueta es confusa y no siempre apropiada, pero en este caso, me refiero a las músicas populares y más o menos comerciales o músicas de masas que surgieron a partir del *jazz*, el *blues* y del *rock and roll* sobre todo.

¹³ Desarrollar aquí el concepto de identidad social puede ser contraproducente de cara al espacio disponible. No obstante, lo entiendo como una forma de mirar al mundo y a sí mismo por parte de los sujetos. Una mirada que no solo implica formas de reflexión y de construcción de experiencias y atribución de sentido sino también de una imagen y una actitud propia pero compartida con otros sujetos miembros de un mismo colectivo.

¹⁴ Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Barcelona, Taurus, 1981.

¹⁵ Proceso por el que el sujeto busca un máximo de rentabilidad cultural, entendiéndolo por tal la aproximación a una cultura legítima representada por la clase dominante. Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Barcelona, Taurus, 1981.



identidad y el reconocimiento social.¹⁶ En este juego el principal mecanismo es el de la maximización de la rentabilidad cultural en base al tiempo –sobre todo– y el dinero invertido en el consumo y apropiación del arte. Independientemente del regusto utilitarista ¿se podría afirmar que la mirada y la sensibilidad del artista se conforman mediante procesos de inscripción social¹⁷ basados en el consumo de determinadas obras de arte, entre las que se incluye la música? Asimismo, en ese proceso el sujeto también se inscribiría en comunidades o grupos sociales diferenciados –o clases sociales en palabras de Bourdieu– caracterizados por ese consumo. Pero, ¿se podría afirmar que en esa distinción van incluidas formas de sensibilidad y de reflexión que son particulares y representativas de comunidades o grupos sociales concretos? Diría que sí.

Lo que me interesa ahora mismo es qué determina ese “consumo y apropiación”, en palabras de Bourdieu. Para el autor la clave está en el gusto y las disposiciones que se generan a través de su concepto de *habitus*: la disposición que los individuos tienen en sus formas de hacer, pensar y sentir (contiene en sí principios éticos, morales y prácticos), la cual está determinada por la posición social que tales individuos ocupan en la estructura social. Es, pues, un mecanismo inconsciente –en tanto que el sujeto no lo planifica– y que le viene dado al sujeto por su posición en el momento dado, producida como consecuencia de su bagaje, desde la posición social del momento de su nacimiento junto a las interrelaciones sociales que mantiene.¹⁸ Así pues, el *habitus* viene predeterminado por la estructura y la clase social, operando en el individuo de forma coercitiva –e inconsciente–. El *habitus de clase* es la base inicial de la *agencia* del individuo, a partir de la cual, y mediante el *campo* y la interacción en las diferentes situaciones, se produce su reproducción y modificación –del *habitus de clase*– tanto en el propio individuo como a nivel estructural. Aparece así el concepto de *habitus* como el punto de convergencia entre estructura y acción que posibilita el margen de

¹⁶ Un enfoque un tanto hegeliano que resulta muy interesante dado que toda apropiación que se hace conlleva la búsqueda de un reconocimiento: implica interrelación e intersubjetividad y, cómo no, relaciones de poder.

¹⁷ Con el concepto de inscripción social me refiero a un proceso en el que el sujeto, por propia voluntad, se adhiere a un fenómeno social.

¹⁸ En este sentido, Norbert Elias habla de figuraciones. Ver, por ejemplo, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, FCE, 1988. Más adelante introduciré este concepto.



maniobra de los individuos en la sociedad. Como decía el propio Bourdieu, “es la dialéctica de la internalización de la externalidad y de la externalización de la internalidad”. Se trata del abanico de disposiciones que el sujeto puede utilizar en su acción.

Para entender mejor este concepto de *habitus* hay que hacer referencia al concepto de *capital* en cuanto a la propiedad relacional, que puede ser heredada o adquirida, y que genera la capacidad de posicionarse socialmente en un *campo*, gracias a que determina las capacidades y las potencialidades que los individuos poseen para poder satisfacer sus necesidades al tiempo que logran alcanzar sus aspiraciones; y a la idea de *apropiación*, en referencia a los propios intereses que mueven a la acción. El autor habla de muchos tipos de *capital*, pero los dos principales que operan son el capital económico y el capital cultural: siendo estos dos los ejes de las disposiciones según el tipo de pertenencia a la clase social que se analice. En todo caso el concepto de *campo* es crucial para la operatividad del de *habitus*. Con él se concibe al conjunto de relaciones y prácticas sociales en el que se pueden desenvolver los individuos. El *campo*, además, es el entorno en el cual se desarrollan las disposiciones que están al alcance del sujeto: el repertorio de posibles acciones que otorga el *habitus*. Todo ello opera en función de un determinado capital, que es lo que permite a los individuos posicionarse socialmente.

Con el concepto de *campo* se comprende el conjunto de circunstancias que rodea a los sujetos; son espacios de juego históricamente constituidos que determinan y enmarcan la agencia de los individuos. En base a esto, todo *campo* se caracteriza por ser dicotómico –determinado por pares de opuestos– y a su vez dinámico, aunque jerarquizado. Las reglas que predominan en cada campo vienen constituidas por el tipo de relación establecida entre los sujetos, las influencias recíprocas entre los mismos y las relaciones de poder y dominación. Por ello las ideas sobre los distintos tipos de capital son importantes en este aspecto, ya que articulan esas relaciones y su jerarquía.



En base a esta tríada conceptual podemos entender que, en una situación¹⁹ social dada y en función de la posición social en un *campo* que está determinado por unas relaciones de capital económico, cultural y social, los sujetos poseerán una serie de disposiciones sociales, de gustos, que les inducirán a apropiarse de un estilo de arte y de música determinado –como mecanismo de distinción– y de una forma de expresión concreta también diferenciada. Esta apropiación se puede dar de dos formas: de manera pura y material, –la compra del objeto–, o como apropiación simbólica, estética y contemplativa.²⁰ Esto permite entender cómo el músico conformará su mirada y su sensibilidad en función de su posición social en un campo determinado, las relaciones sociales de poder y dominación en las que esté imbuido y el capital que posea en conjunción con ello en tanto que la apropiación que haga de otras obras supondrá para él un reconocimiento y una ganancia.

Pero, visto así, ¿cómo una música de minorías como el primigenio *rock and roll* deja de ser minoritaria y pasa a convertirse en un fenómeno de masas? ¿Qué ganancia puede suponer para un músico blanco de los años 50 del pasado siglo en los EE.UU. apropiarse de la música de una minoría como la comunidad negra? Desde este enfoque, esa apropiación implicaría la marginación de esos músicos blancos, todo lo contrario a una idea de ganancia, por extensión a la marginación que sufrían los músicos negros. Pero la historia muestra que, a pesar de esa marginación, se produjo una aceptación y masificación del consumo de esa música.

Y, por otro lado, desde el enfoque benjaminiano en *El autor como productor*, ¿cómo se podría entender que esta música sea auténtica en tanto que posee una

¹⁹ La idea de *situación* aparece como concepto importante en la sociología de Bourdieu, pues esta implica lo circunstancial, lo contextual, lo que rodea a las prácticas sociales y a las relaciones e interacciones de los individuos. Se diferencia del concepto de *campo* en que este último es de carácter histórico, mientras que la *situación* es momentánea. Y se relaciona directamente con el *habitus*, en tanto que es su catalizador. La *situación* es lo que ejerce una determinación inmediata en el *habitus* mediante la percepción, la experiencia y la aprehensión que los individuos hacen y tienen de la realidad: de manera que hace surgir los principios y rasgos del *habitus* adquirido hasta el momento, reproduciéndose e incluso modificándose o transformándose de forma instantánea, o en el tiempo.

²⁰ A este respecto, resulta muy interesante la afirmación de Bourdieu sobre la conjunción de la apropiación simbólica y material del objeto de arte, ya que da una nueva singularidad y legitimidad sobre la distinción aportada por el consumo de ese objeto de arte. Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Pág. 278



calidad y una tendencia, sin que se cumpla su idea de que “lo que se gana en alcance, se pierde en profundidad”?²¹

Siguiendo con la perspectiva bourdieusiana, dentro de su intento de superación de la dicotomía acción-estructura, la creación de la identidad surge como elemento subjetivo, debido a que parte de la acción del individuo consiste en una interiorización de las estructuras en las que se socializa, asimilándolas, haciéndolas propias y reproduciéndolas. El problema es que esto implica asumir que el sujeto está fijamente posicionado socialmente y que su capacidad de definirse mediante la propia *agencia* estará determinada por la autoridad que le otorga su posición respecto a la de otros; es decir, su apropiación de la música o el arte en general va a estar determinada en su forma y su objeto por la posición social y las relaciones de poder en las que se encuentra sometido. Pero si eso es así ¿qué llevó a un blanco a apropiarse de una música de negros? Y yendo más allá, ¿hasta qué punto opera esa determinación en una sociedad comunicacional como la nuestra, donde la lógica de consumo se sustenta principalmente en ser un consumo de masas y en muchos casos, en situación de *co-ausencia*?²² ¿No sería la música o el arte en general una forma de definir la propia identidad que trasciende de la posicionalidad estructural bourdieusiana? ¿No pudo ser el *rock and roll* un producto de esa revelación situacional frente a las lógicas y las dinámicas de poder y dominación existentes en la estructura social de la época de su nacimiento gracias a la sensibilidad que contenía sonora y lingüísticamente? Y sobre todo, ¿no fue así gracias a las técnicas de producción existentes en la época? ¿Qué hay de la cuestión de la reproductibilidad de las obras en el sentido benjaminiano? ¿No afecta ello de alguna manera a la importancia y el significado que puede tener la apropiación simbólica y material de la obra?

No me considero apto para negar la potencia de la explicación de Bourdieu, pero hay cierto determinismo que debemos superar, sobre todo cuando esa conciencia de la posición y la identidad de uno mismo dependen de unas redes sociales cada vez más extensas y de unos medios cada vez más accesibles y globalizados, en

²¹ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Taurus Ed. Madrid 1975.

²² Con el concepto de co-ausencia me apropio de la conceptualización de Giddens en obras como *La Constitución de la Sociedad* o en *Sociología*. Con el mismo me refiero a un tipo de interrelación que se da entre personas que están separadas en el espacio e incluso en el tiempo.



general; y en particular, para explicar y entender más ampliamente el surgimiento del *rock and roll* y la conformación de la sensibilidad y la mirada de los artistas de este género. Partiendo, entonces, de la idea de que la apropiación de la pieza musical –en tanto que se escucha, se comparte, se baila, se reproduce, etc.–, supone el mecanismo clave para entender la relación entre la identidad social y el elemento simbólico que representa aquello que permite legitimar las formas de pensar, sentir y hacer de los individuos –en parte, claro–, cabe preguntar si habría alguna forma de plantear la dinámica bourdieusiana pero a la inversa, es decir: no desde las estructuras a la *agencia* del individuo, sino de ésta a las estructuras. Y es aquí donde nos encontramos con el concepto de *figuración* de Norbert Elias que anteriormente cité.

Elias define las *figuraciones* como procesos sociales que implican un entretejido de interrelaciones de dependencia entre las personas, pero no en cuanto a estructuras externas y coercitivas en el sentido descrito anteriormente, sino como lazos contruidos por los propios individuos. Es por ello que la cuestión del poder, de las costumbres y las normas sigue siendo clave para entender la conformación de estos lazos dinámicos, ya que es en base a tales lazos por lo que se producen cambios sociales.²³ Éstos nacen de la propia conducta de los sujetos en la conformación de su sensibilidad mediante una racionalidad estética. No obstante, el poder es siempre una cuestión latente que está en un continuo equilibrio tenso. Más concretamente, Elias define el poder como un elemento en equilibrio fluctuante y tenso como característica estructural del flujo de toda *figuración*.

²³ Tales cambios son de orden normativo (costumbres) y se producen no tanto por una racionalidad moderna como por una racionalidad estética. Es, por ejemplo, lo que explica cambios en torno a las normas de conducta en la mesa, pues el que se estableciera como norma el no hurgarse en la nariz mientras se come no es porque se supiese o no que era antihigiénico –no había forma de saberlo en la época de los escritos del siglo xv que el autor refiere en *El proceso de civilización*– sino porque estéticamente no era agradable. Esto implica que esos cambios operan al nivel de sentimientos que surgen del sentido de los individuos, de la sensibilidad que se tiene para con los procesos figurativos, y que se consolidan a nivel societal mediante determinados rituales. Es por eso, según el autor, que el elemento clave para entender los cambios normativos se encuentra en la *frontera de la vergüenza* y en donde esta se halle dentro de la sensibilidad de los individuos, pues determina no solo lo que es tabú o no en una sociedad, sino los límites y las diferencias en las sensibilidades dentro de una misma sociedad a nivel de estatus o clase.



Para explicar cómo esa idea de sensibilidad²⁴ opera en un nivel subjetivo de conducta, Elias, muy influenciado por las teorías freudianas, afirma que todo lo que opera como restricción social es convertido –o puede ser convertido– en auto-restricción. Así, en su estudio, conforme se va desarrollando el proceso de civilización (occidental), los individuos van reprimiendo el componente positivo del placer de los impulsos y de ciertas funciones naturales, generando en su lugar sentimientos de carga negativa como la repulsión, el desagrado o el disgusto, los cuales determinarán lo que denomina frontera de la vergüenza o lo que entiendo como los umbrales del gusto, del placer, del dolor, de lo abyecto, etc.; es decir, lo que permite discernir al sujeto entre lo que está bien y lo que no. Es aquí donde reside la cuestión del poder para el autor, ya que en base al establecimiento de estos umbrales los sujetos adecuan sus conductas en función de las relaciones –figuraciones– que estén reproduciendo, de sus intereses y de los sujetos con los que se interrelaciona.

En Elias, a través de la idea de sensibilidad, encauzamos la idea de *habitus* bourdieusiano. Se entiende que la sensibilidad opera a nivel subjetivo en cada individuo, como una conjunción de elementos estéticos, morales, éticos, emocionales, etc. Pero a diferencia de Bourdieu, estos elementos no vienen impuestos por la estructura social en cuanto a normas, sino que nacen del propio sujeto, de la reflexión sobre el bagaje de vida en la interrelación con la sociedad. La otra diferencia es que esa estructura no es externa ni coercitiva al estilo durkheimniano, pues, al fin y al cabo, son normas y costumbres producto de la *agencia* anterior de otros individuos, que se manifiestan, inconscientemente, en las relaciones de interdependencia –o cadenas de interdependencia– de los procesos figurativos. En este sentido, conforme los individuos alargan su cadena de interdependencia frente a otros individuos –lo que tal vez podríamos definir como redes sociales–, su *agencia* se va acondicionando a esa nueva situación a través de cambios en la sensibilidad, afectando así no solo a sus gustos o disposiciones, sino

²⁴ Personalmente opino que esa idea de *sensibilidad* es como un elemento simbólico de lo normativo, de los gustos, de los deseos, los miedos, etc. Pero que, al ser al mismo tiempo que un elemento subjetivo interno, es un referente colectivo aprehendido y asimilado, producido y reproducido. Algo muy parecido a lo que puede ser el concepto de *habitus* de Bourdieu.



también a sus valores, elementos estéticos y, ¿cómo no?, a las formas de apropiación y producción de la música.

Un nuevo enfoque sobre el origen del *rock and roll*

La pregunta que surge ahora es: ¿qué tiene que ver esta diferenciación entre los conceptos de Bourdieu y de Elias de cara a entender la relación entre música e identidad social en la recepción y producción de la primera? Y para entenderlo es necesario replantear una pregunta anterior: ¿cómo se podría explicar desde la perspectiva bourdieusiana que el *rock and roll* se convirtiese en una música de masas? Teniendo presente que en sus orígenes el *rock and roll* era principalmente la música de una minoría –la juventud negra estadounidense en la década de los años cuarenta del siglo pasado– es muy difícil entender, desde las ideas señaladas, que los gustos de un grupo discriminado socialmente pasasen a convertirse en gustos comunes de toda la sociedad teniendo en cuenta el factor de distinción de Bourdieu. De este modo, por tanto, no se explica bien. Pero junto a los conceptos de Elias de figuración y sensibilidad y junto a las ideas de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica y sobre el autor como productor sí se podría explicar tal paso de música de minorías a música de masas.

Plantearé este enfoque de cara al surgimiento del *rock and roll*, tanto cuando todavía no tenía ese nombre como cuando se le etiquetó en los años 40 y 50 del siglo pasado. También respecto a cómo se pudo configurar la sensibilidad y la mirada de los músicos que dieron lugar a canciones como *Johnny B. Goode* de Chuck Berry, quien narra la vida de un músico negro que busca el sueño americano;²⁵ *Tutti Frutti*,²⁶ de Little Richard, quien cuenta su propia experiencia de cómo le expulsaron de su casa al conocerse que era homosexual; o el *Good Rocking*

²⁵ La canción que presento <http://www.youtube.com/watch?v=6ofD9t_sULM> es un ejemplo muy útil, e incluso paradigmático, de cara a mi propuesta teórica: tanto por la temática de la canción como por la forma en la que el autor la interpretaba. De repente, en aquella época estadounidense tan puritana un negro tenía la osadía de cantar sobre experiencias de la minoría y de realizar gestos de carácter sexual ante un público blanco. De repente, lo abyecto se vuelve popular y se demandará y se imitará por otros artistas.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=X7pjP_XkK4U>.



Tonight de Roy Brown,²⁷ que, a pesar de no ser una canción etiquetada como *rock and roll* fue uno de los inicios del género.

A tenor de lo dicho hasta ahora hay que tener en cuenta varios factores en la conformación de esa mirada y sensibilidad de los pioneros del género musical del *rock and roll* en la composición: el contexto en el que los sujetos se encontraban, el *campo* o estructura social histórica y la situación de los mismos; sus *figuraciones*, por lo tanto, las relaciones de poder; las experiencias que de aquí se generaban junto a la apropiación que los sujetos hacían de las mismas; y la conformación de una identidad consistente en una visión particular de la realidad. Esto visto desde un enfoque distanciado, claro.

Por otro lado, hay que tener presente la cuestión de la producción y la técnica benjaminiana: cómo esa música tuvo más posibilidades de llegar a más público y de ahí su aceptación y generalización en la masa. Pero también debemos considerar a los intermediarios de la producción. Éstos eran los que invertían el capital en la grabación –que era lo que menos les costaba– comercialización y distribución de los discos –el formato técnico de la reproductibilidad–, y la gestión de giras, conciertos y otros espectáculos. Y a pesar de ser –los intermediarios– sujetos movidos por la maximización del beneficio, también lo estarían por unas figuraciones y una sensibilidad tal y como la he descrito. Podemos, así, pensar que en una sociedad con unos prejuicios étnicos y de clase todavía muy marcados, cualquiera no se aventuraría a grabar, producir y editar una música solo consumida por minorías y que, además, los mismos podían tener a mano – apropiación– fácilmente, no mediante sistemas de reproducción –a los cuales no podían acceder económicamente– sino asistiendo a los espectáculos en directo que se daban en los clubs nocturnos. En este sentido, cabe pensar que nadie produciría una música que no fuese a dar beneficios.²⁸

²⁷ <<http://www.youtube.com/watch?v=cgdzS4OSQ1M>> La historia de esta canción es muy interesante de cara al estudio, ya que el significado que tiene es el de parodiar al góspel y la experiencia religiosa trascendental, la *posesión*, que se llamaba a la liturgia que se alcanzaba con el canto y las oraciones. En ellas el ritmo era esencial para alcanzar ese estado y sus movimientos eran descritos como movimientos marinos de vaivén. De ahí la idea de *rocking with God* en el góspel y de *rockanrolear* posteriormente.

²⁸ De hecho, había quienes sí producían esos discos de música negra, pero eran productores locales cuya distribución no pasaba del entorno del Estado correspondiente, y cuyas ventas estaban limitadas a los pocos afroamericanos que se podían permitir el lujo de tener algún sistema de



En todo caso el contexto en el que se encontraban los pioneros del nuevo género musical era el de la segregación, dado que la mayoría formaba parte de la comunidad negra. Y en torno a la música, esta comunidad se dividía, a grandes rasgos, en los géneros propios de clubs, *blues*, *jazz*, *rhythm and blues* y en los géneros religiosos como el góspel. Respecto a los primeros, aunque no eran los únicos géneros de clubs y algunos, como el *blues*, tenía también un origen religioso y versaba sobre cuestiones más costumbristas y experiencias trascendentales, eran músicas constituidas o utilizadas para el baile y la noche. Tenían un componente corporal elevado, sensual y también sexual.²⁹

La clave de la música en aquella época, su apropiación, se debía, en mi opinión, a la conexión que había dentro de la comunidad negra entre iglesia y clubs, principalmente, en relación al trabajo. Tras las jornadas laborales, sobre todo en el campo, la comunidad se reunía en estos dos espacios, templo y taberna, generando tres tipos de sensibilidades diferenciadas pero similares: la corporalidad, la intensidad y la devoción. La apropiación y la experiencia posterior que se producía en cuanto a comunidad se hacía desde los sentidos: la vista y el oído y de ahí, el baile. A través de la música se ritualizaba y se normativizaba la comunidad en esos espacios, con la diferencia de que en la iglesia el componente sexual se veía subyugado a la moralidad religiosa cristiana y en los clubs se producía todo lo contrario: una desinhibición de esa moralidad y una carga sexual del cuerpo. Si bien en el primero el objetivo era la comunión espiritual con Dios como eje articulador de la comunidad, en el segundo era la obtención de placer sensible, de diversión.

En parte, me atrevería a decir, se puede comprender en esta segunda comunidad una deriva iconoclasta, en tanto que, desde el *jazz* hasta el *rhythm and blues* y desde la música³⁰ –hecho sonoro–, pasando por las letras hasta la imagen y la expresividad corporal en el baile, son figuraciones que transgreden lo

reproducción. Para más información, ver el documental *La historia del Rock and Roll: Time Life y Warner*.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Hay que tener presente que tanto el *jazz* como el *blues* son músicas que provienen de lo que se suele denominar como música clásica occidental, sobre todo el primer género, mezclada con cantos provenientes de otras culturas como la africana o la asiática. En este sentido, por ejemplo, la escala pentatónica utilizada en el *blues* es de origen asiático.



tradicional y lo que era considerado como lo sagrado por las comunidades mayoritarias. Esta era la razón por la que suscitaban fuertes críticas desde círculos racistas, moralistas e incluso culturales que equiparaban esas músicas con la baja cultura. Véase en ese sentido las críticas que lanzó Theodor Adorno sobre el *jazz*,³¹ quien alegaba, entre otras cosas, que era una música no genuina, de baile y concebida para el control y la manipulación de los sujetos.

Entender la situación y el contexto es clave para comprender cómo se conforma la sensibilidad y la mirada que se plasmará en el nuevo género musical que será el *rock and roll*. De las interrelaciones en ese contexto surgen nuevas figuraciones en torno a la moralidad, el gusto, la belleza, la sexualidad, la diversión, etc. en tanto que los umbrales que determinan lo correcto o incorrecto se ven alterados en el sentido de que son ampliados y aceptados. La nueva música se conformará en unas formas de bailar y de expresarse muy corporales, las cuales aluden a las partes genitales –movimientos pélvicos, del torso, posturas fálicas con los instrumentos, etc.–, que serán objeto de la mirada gracias, también, a las formas de vestir que dejan al descubierto partes del cuerpo erógenas y sensuales, como el escote, las piernas, la cintura, etc.

Todo esto se dio, sobre todo, en las mujeres, dado que los hombres no cambiaban mucho su indumentaria por aquel entonces, aunque sí reproducían los mismos movimientos que, si bien en la mayoría de los casos eran implícitamente sexuales en otros casos lo eran explícitamente. Esto fue, sobre todo, lo que la comunidad blanca más racista de los años 40, 50 y 60 criticaba y usaba contra la nueva música y contra la música *racial* –así se denominaba– en general: era “un vulgar y animal estilo de baile negro” que “degradaba al blanco al nivel del negro”³². En cualquier caso, era considerado por la comunidad blanca, en general, como una música y un baile inmoral, ramplón e incluso diabólico. Y es que la comunidad religiosa, ya fuese blanca o negra, denostaba las músicas de los clubs nocturnos por esa carga sexual.

³¹ Noya, Javier: *Armonía Universal. Música, globalización y política internacional*. Biblioteca Nueva

³² Véase *La historia del Rock and Roll*. Time Life y Warner. Vol. 1 y 2.



Ahora bien, la conformación de estas nuevas figuraciones no se puede entender sin tener presente otro aspecto más del contexto, en relación a una particular situación que se dará en torno a la música. Es la cuestión de la ciudad, su multiculturalidad y los espacios en los que la música será una actividad popular independientemente del color y de la cultura de las personas. Son casos como los que se dieron en Chicago y en Nueva York. Sin pretensiones de hacer una sociología urbana, estos entornos, junto a la situación económica post *crack*, dieron lugar a que en las grandes ciudades confluyesen multitud de culturas, sobre todo en barrios marginales y de la periferia. Pobreza y marginación, junto a la música como catalizador de las percepciones que se generaban en esos espacios, son claves para entender la difusión de ciertas sensibilidades, ya que, de repente, en la calle se podía escuchar y participar de las obras en el sentido propuesto por Benjamin en *El autor como productor*, es decir, sin estar limitados a la clase social a la que pertenecían. Muchos artistas competían por ganar público y, en tanto que lo conseguían o no, se tenían que adecuar respecto a lo que componían y tocaban de cara a ese público. Las dos ideas claves de esto son que, por un lado la adecuación en esas interrelaciones refleja la dinámica eliasiana de figuración y de establecimiento de cadenas de interdependencia y de la conformación de sensibilidades en torno a las mismas. Y por otro, la idea benjaminiana de que el público ejercía un rol de “perito” de esas obras, determinando así el carácter de las mismas. Pero a todo esto hay que añadirle otro factor más: y es el de la inmigración y el éxodo rural. Este factor permitió que muchos músicos y artistas migrasen desde las zonas rurales y deprimidas de los EEUU a ciudades como las citadas, llevando con ellos sus experiencias, sus sensibilidades y sus formas de ver el mundo y a sí mismos desde entornos donde la segregación y el racismo eran más crudos. Hay que tener presente que, a pesar de que se aboliese la esclavitud siglos atrás, los estados agrarios sureños fueron los que siguieron reproduciendo las pautas raciales y segregadoras. De ahí que muchos músicos migraran a estados como los de Nueva York, Chicago o California.

No obstante, y siguiendo con la perspectiva benjaminiana, hay que tener en cuenta otro aspecto más para entender la conformación de la sensibilidad y la



mirada que conformará el *rock and roll*. Y es el papel que jugaron los productores en la difusión de la música negra, sobre todo en las radios, las televisiones y a través de giras y conciertos. La mediatización de canciones y músicos fue esencial para la expansión del contenido de la nueva mirada de la música negra, que, en tensión con la búsqueda de un público y mercado, se iba adaptando a los públicos que encontraba. Fueron así los productores quienes, en función de diversos intereses –económicos, éticos, afectivos, etc.– empezaron a producir la música de artistas negros, a grabar discos y a distribuirlos en radios y otros clubs. En estos espacios, los DJs jugaron también un papel esencial en la difusión de estas músicas.³³ Conforme estos estilos de música *racial* se hacían más populares, los productores comenzaron a grabar a más músicos de estos estilos y a hacerlos girar por distintas ciudades y Estados.³⁴ Así, de repente, la comunidad mayoritaria empezó a reconocer la música de la minoría negra, su cultura y su sensibilidad y, en esa nueva relación, estos músicos vieron su capacidad de interpelar con su arte a la comunidad mayoritaria que les segregaba. En este sentido, la música supuso una forma de dar voz al otro y de reconocerlo como igual.

Conclusión

Se han ofrecido muchas explicaciones sobre el fenómeno de la transcendencia desde la minoría y la categoría de música racial a música de masas; partiendo de sociólogos, economistas y expertos del *marketing*, afirmando premisas como la de la generalización de la radio y los gramófonos gracias al invento de los transistores, la de la publicidad, etc. –siendo, ninguna de ellas, razones vanas o poco poderosas–; hasta escuchando argumentos de artistas afirmando que esa es la magia de la música. ¿Magia? ¿Y por qué no? Tal vez esa idea sea la metáfora que se encuentra subyacente en el elemento simbólico de la música: su capacidad de representar en una imagen –un concierto, un artista, un instrumento, etc.– cierta

³³ Aquí podemos citar a Alan Freed como el DJ que acuñó por primera vez el término *rock and roll* en su programa de radio nocturno en Nueva York *Moondog Rock'n Roll Party*. Lo que éste solía poner en la radio eran discos, principalmente de *rhythm and blues* para una audiencia adolescente y libre de los prejuicios de sus padres.

³⁴ Un buen ejemplo de esta dinámica puede verse en los diferentes *biopics* que se han hecho sobre artistas de esta época como Ray Charles, Jerry Lee Lewis o el más reciente, si no me equivoco, sobre Johnny Cash.



sensibilidad; un nuevo marco de sensibilidad menos coercitiva que la anterior, o más abierta, en base a nuevos sentimientos estéticos y morales. ¿Por qué no pensar que el *rock and roll* supuso un nuevo referente capaz de romper o transformar las anteriores cadenas de interdependencia, estableciendo así para toda una generación de jóvenes un nuevo marco de formas de pensar sentir y hacer? ¿Y por qué no aceptar la capacidad que la música negra tuvo de incidir en modos de vida, de transformar las formas de presentación de sí mismo y de la indumentaria? Aceptando esta hipótesis, la creación de nuevos procesos figurativos en la sociedad encajaría con la asimilación de la “música racial” por parte de la juventud de clase media y acomodada de los años 40 y 50 de la sociedad anglosajona de los EEUU, ayudado, cómo no, por los factores técnicos y comerciales del momento.

Y en este sentido, el hecho no vendría dado exclusivamente de forma estructural sino desde la *agencia* de los sujetos concretos mediante la composición y difusión de unos tipos de música de la que otra generación de músicos se apropiarán, interiorizando esa sensibilidad y esa mirada concreta que contiene y plasmándola en sus propias composiciones: transmitiéndola así como nueva sensibilidad –no acabada– por otra generación de músicos, seguida de su reproducción y de la producción de nuevas obras inspiradas en esa nueva sensibilidad. En todo caso, la creación de nuevos procesos figurativos, de relaciones de interdependencia y redes sociales no tiene fin: procesos que, de forma simultánea, permiten configurar la misma sensibilidad en cuanto a mitificación y ritualización de esa música como algo simbólico. Y de ahí que se llegue a afirmar, de forma explícita o implícita,³⁵ que fue el *rock and roll* lo que ayudó a acabar con las barreras de la segregación racial a través de la difusión de la música a un público como era la juventud de clase media y acomodada de los años 40 y 50 de la sociedad blanca norteamericana y luego también la británica. Pero tal vez sea excesivo afirmar que el surgimiento y definición de lo que era y conllevaba el *rock and roll*, su actitud iconoclasta, al

³⁵ Véase, por ejemplo, los primeros volúmenes del citado documental de Time Life & Warner *La historia del Rock and Roll*. También se puede consultar otras obras que, ya sea directa o indirectamente, hablan del *rock and roll* como el mestizaje de elementos de la cultura negra y la cultura blanca (Noya, Javier: *Armonía Universal*. Biblioteca Nueva. Shank, Barry: *From Rice to Ice: the Face of Race in Rock and Pop*. In. Frith, Simon/ Straw, Will/ Street, John (eds.): *The Cambridge Companion of Pop and Rock*. Cambridge University Press.)



tiempo que imagen representativa de nuevas sensibilidades hacia el mundo de la época, fue lo que logró acabar con las barreras y la segregación racial. Pero sin duda, fue de mucha ayuda.



BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Ed. Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid, Ed. Taurus, 1973.
- BOURDIEU Pierre. *La distinción*. Taurus, 1981.
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Ed. Península, 1991.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: A Social History*. Boulder, Westview Press, 1996.
- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (eds.). *The Cambridge Companion of Pop and Rock*. Cambridge University Press, 2001.
- GILLET, Charlie. *Historia del Rock: El sonido de la ciudad*. Ma Non Troppo, 2008.
- JAY, Martin. [Devolver la mirada. La respuesta norteamericana a la crítica del ocularcentrismo.](#)
- JARA Villaroel, Cristina. *Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural y musical desde la teoría crítica*. Revista Pequeño, 2011. Vol. 1, nº 1, pp.. 60-71.
- GUIGOU, Nicolas. [El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual.](#)
- MANRIQUE, Diego. *La historia del Rock and Roll*. Barcelona, Iniciativas Editoriales, 1976.
- NOYA, Javier. *Armonía Universal*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- PAZ, Juan Carlos. *La música en los EE.UU. F.C.E.* México, 1955.
- RITZER, George. *Teoría sociológica contemporánea*. 5º Ed. McGraw Hill, 2001.
- La historia del Rock and Roll. Documental*. Time Life y Warner.



Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.