

EL ROCK & ROLL CLÁSICO,

UN ESTUDIO ESTÉTICO Y CULTURAL.

AUTOR: MANUEL ANGEL LÓPEZ MORALES

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente trabajo es el *rock and roll clásico*. Se da la paradoja de que aunque todo el mundo sabe de que tipo de música se trata, poca gente conoce gran cosa de él. Esta situación no es en nada extraña, pues es habitual que en la música popular (de la que el rock and roll forma parte) los estilos y canciones caigan rápidamente en el olvido. La situación es peor en España, dada la poca difusión que nunca llegó a tener el estilo en cuestión. Por esto, aunque no es mi intención hacer una historia de la música rock and roll, creo que será interesante hacer una pequeña semblanza del estilo y sus principales rasgos estilísticos.

El rock and roll es un estilo musical que se desarrolló en el sur de Estados Unidos a principios de la década de 1950. Es el antecedente directo de la música *rock*, a partir del cual esta última se desarrolló. Lo llamo rock and roll clásico para distinguirlo de ciertos tipos de rock que también han recibido la denominación de rock and roll. Otros nombres que se le suele dar son *años cincuenta (50's)* o *auténtico*. De aquí en adelante usaré solamente la palabra rock'n'roll, pero con este significado restrictivo que acabo de explicar, y cuando emplee solamente la palabra rock me estaré refiriendo a todo el *pop/rock* en general.

Al hablar de rock and roll normalmente se hace como si se tratara de un estilo único y homogéneo, pero en realidad se trata de una música con múltiples subgéneros, cuyo estilo evolucionó en pocos años y de diferente manera en unas áreas que en otras. *Friedlander* distingue entre una primera y una segunda generación de 'rock and rollers'. *Gillett* distingue cinco estilos fundamentales dentro del primer rock and roll. El fenómeno fue todavía mucho más complejo y sería inútil tratar de establecer una clasificación demasiado rigurosa, porque como *Morrison* ha dicho acerca del rockabilly, lo que entendamos por rock and roll o no en gran medida depende de nuestros propios gustos e ideas preconcebidas.

El rock and roll es consecuencia del acercamiento de la juventud blanca norteamericana a la música de sus compatriotas de origen africano. Desde finales de la década de los 40, el *rhythm and blues* empezó a despertar un gran interés entre un público joven de clase media, al que en principio no iba dirigido. Para satisfacer a esta nueva audiencia, a principios de los 50 aparece el rock and roll, una amalgama de elementos de *rhythm and blues*, *Country and Western*, *gospel* y *pop*. En pocos años dominó las listas de éxitos, pero al final de la década ya había desaparecido de éstas. La repercusión que tuvo la aparición del rock and roll fue enorme, ya que fue la primera revolución musical 'retransmitida en directo' por los medios de comunicación de masas, y determinados aspectos de esta nueva música, que veremos más adelante, desataron oleadas de pánico moral.

El rock and roll ha vuelto a aparecer con fuerza en diferentes momentos desde su tan traída 'muerte', y a un nivel 'underground' nunca ha desaparecido, siendo el elemento aglutinador de diferentes subculturas urbanas. La música se consume a través de grabaciones, convenientemente reeditadas, y de los nuevos trabajos de los artistas originales y nuevos grupos que reviven el estilo (en diferentes grados de fidelidad a la tradición).

Todos los acercamientos estéticos, sociológicos y culturales que he podido ver adolecen del mismo defecto: se limitan a estudiar los temas de rock and roll más vendidos. Esta perspectiva me parece una mutilación del fenómeno. Las preferencias de las listas de ventas no tienen por que ser necesariamente el criterio que mida el éxito de un trabajo musical, y el adjetivo de 'vendido' se ha convertido en una etiqueta despectiva para muchos aficionados y crítica. Al ser una música popular, la idea de éxito se hace polémica.

Podemos entender la música popular de distintas maneras. Una es entender popular como la música que tiene una mayor aceptación, como la que más gusta. Aquí el éxito se mediría en función del número de ventas de un disco o de veces que ha sido radiado o de personas que acuden a un concierto, la mejor manera de medir la amplitud del consumo de un trabajo musical. Si aceptamos esta concepción, ¿habremos de deducir que un *bluesman* poco conocido de como Jerry 'Boogie' McCain hace una música menos popular que Chuck Berry, Madonna o incluso Von Karajan? Las limitaciones de esta concepción son más que evidentes. Otra manera de entender popular es como la música difundida por los *mass media*, pero tiene las mismas limitaciones que la primera, pues los medios de comunicación de masas no participan en todos los estilos de música popular (ni siquiera de todos los representantes destacados de un estilo en boga) y sí en la producción y distribución de música culta (aunque a menor escala). En

el momento de redactar este trabajo la misma compañía editorial distribuye a la vez fascículos de Elvis, de Bach y de Maria Callas, con sendos CDs que los acompañan. Otra visión de popular es como música hecha por o para el pueblo, las clases sociales poco cultas. Esta visión también sería falsa, por cuanto la música popular con frecuencia ha demostrado romper todas las barreras sociales y culturales. Yo entiendo música popular de una manera similar a ésta en cierto modo, pero sin sus limitaciones. Creo que la mejor manera de definirla es como opuesta a música culta (*clásica* y hoy día *jazz*, pese a Adorno). La diferencia de la música culta radicaría en la tradición musical que sigue, sus mecanismos de producción y creación, en gran medida institucionales y subvencionados, y en que se dirige a un público 'culto'. Con frecuencia el rock es entendido, tanto por sus defensores como por sus detractores, como un reto a los impulsos de la "alta cultura" occidental.

La diferencia entre el éxito artístico y el comercial es ampliamente aceptada por la mayoría de críticos y aficionados al 'rock' en general. Con frecuencia los trabajos más celebrados de un artista o grupo han pasado desapercibidos, mientras que temas mucho más flojos fueron sus mayores éxitos. Así mismo, algunos de los artistas más influyentes y aclamados han tenido poco o nulo impacto comercial.¹

Creo que merece la pena señalar que para considerar la posibilidad de que una pieza de rock and roll pueda ser algo más que un éxito comercial estamos presuponiendo un cierto valor artístico a este género. No todo el mundo está dispuesto a otorgarle la categoría de arte, ni siquiera muchos de sus propios aficionados e intérpretes para los que el arte es otra cosa (que está en las escuelas y museos). Mi tesis es que el rock and roll es arte, y que tiene por objetivo la expresión. Su significado es la expresión de determinadas emociones, que más adelante señalaremos, y el criterio de éxito artístico ha de ser la habilidad para articular este significado (para transmitir dichas emociones).

Es fundamental tener en cuenta la categoría especial que alcanza la música grabada, el disco, en la música rock. La grabación es su principal medio de producción y distribución, y es fundamental tener en cuenta que la mayoría de las veces nos estaremos refiriendo menos a canciones que a determinadas grabaciones de estas canciones.

¹ Poner Cochran y Bob Luman por ejemplos de 1 y J. Bryant de 2.

UNA ESTÉTICA DEL ROCK AND ROLL

El rock and roll es una música popular cuya creación y diseminación se centra en la tecnología de grabación. La reputación de los músicos se cimentaba a través de las grabaciones, mejor que a través del directo. Y las grabaciones les permiten seguir siendo una influencia muchos años después de su actividad musical. Cuando escuchamos un disco se trata más de un determinado arreglo de sonidos que de una canción. Las cualidades musicales de una grabación de rock and roll en gran medida no son especificables notacionalmente. El rock and roll es un estilo de interpretación, que no se identifica con unas canciones determinadas. Los primeros singles de Elvis son grabaciones de viejas canciones de blues y hillbilly; el famoso *Maybeline* de Chuck Berry es la revisión de un tema hillbilly llamado *Aida Red*, y Jerry Lee Lewis incluyó en su repertorio de rock and roll canciones de gospel, rhythm and blues y todo tipo de estilos más.

El rock and roll depende de la tecnología de la época, pues el sonido es un elemento más de la composición. El trabajo musical no existe al margen del proceso de grabación en sí mismo, y la interpretación y el medio de sonido resultan inseparables. El rock and roll es tanto un estilo de interpretación como un nuevo sonido. Cuando Elvis graba *That's all right mama*, un blues de Arthur Crudup, lo convierte en tema de rockabilly tanto por sus nuevos arreglos (para una banda de hillbilly), como por el nuevo sonido en el disco. El sonido conseguido es producto de decisiones hechas durante la grabación: son cualidades que son elementos expresivos y son hechos relevantes del trabajo musical resultante.²

En la teoría musical tradicional se considera que el trabajo musical es la canción, mientras que la interpretación no pertenece a la composición. Para la tradición musical occidental el trabajo es una melodía y sus variaciones, es decir la estructura del sonido y no los sonidos mismos. En el rock and roll lo relevante es una grabación de una canción, con lo que se rompe la tradicional dicotomía canción/interpretación. Al poner un disco nadie está interpretando la canción que escuchamos, sino que ésta se reproduce en una máquina.

En esta música el texto primario es el *master tape*. Si se pierde definitivamente el trabajo musical sería irrecuperable (no sirve tratar de regrabarlo).

² Vintage sound de los grupos de los 90.

Al ser el sonido parte del trabajo musical se crean complicaciones ontológicas al aparecer un nuevo medio de sonido: ¿se trata de una falsificación del trabajo?³ Recientemente se acusa al CD de ser una falsificación, mejore o no el sonido de una grabación no digital. En cambio nadie considera falsificación a un disco grabado en un cassette, aunque sea una experiencia de escucha claramente inferior. Simplemente se trata de una concesión económica a las tecnologías prevalentes⁴. Se trata de diferentes versiones del mismo trabajo, igual que en otras artes 'reproductivas' (cine-video). Las contingencias históricas pueden producir un cambio considerable. Canciones editadas en dos partes por la limitación de espacio de los singles⁵. Una evaluación apropiada de cualquier trabajo depende de su identidad, y no viceversa; es decir, que una edición de un disco sea mala no la convierte en un trabajo distinto. Sería un error identificar la calidad de un trabajo con su identidad.⁶ La calidad del sonido de la fuente que usemos para reproducir un disco no es más que una contingencia, como el color del vinilo con el que se ha fabricado el disco.

En las artes no interpretativas, cuando nos encontramos con diferentes muestras de un mismo trabajo, la genealogía (fuente común) y la intención se requieren para distinguir un trabajo de otro. Las nuevas grabaciones de una canción son nuevos trabajos genealógicamente, porque no descienden del mismo master, y si esto no se advierte son falsificaciones.⁷ Las tomas alternativas de una canción, realizadas en la misma sesión y que a menudo son editadas también, tienen una categoría especial, no son falsificaciones ni tampoco un trabajo en su mismo derecho.⁸

Goodman divide los trabajos artísticos en dos: *allographic arts* (música, literatura...) y *autographic arts* (cine, algún tipo de pintura...) En las primeras el trabajo sería la estructura de la obra, mientras que en las segundas la producción sería lo que individualizaría el trabajo. Considerar los trabajos musicales como *allographic* es asumir que los rasgos no susceptibles de anotación no son esenciales a la composición. Así ocurre con la música clásica, pero en el rock and roll detalles precisos de timbre y articulación son propiedades esenciales de un trabajo musical. La notación

³ Dobles ediciones en 78 y 45 durante los 50.

⁴ Hi-fi de válvulas o juke box vintage.

⁵ Roy Milton & otros.

⁶ Lp y CD de Werly Fairburn.

⁷ Típicos los de grabaciones originales de Berry, Jerry, Carl...

⁸ ¿Seguro? 2 versiones de *Blue moon of kentucky*.

es insuficiente para acceder a los rasgos relevantes de la historia del rock. Muchos intentos de calificar al rock como una música derivativa, primitiva y simple agarran al rock como una forma artística exclusivamente *allographic*, y no atienden las propiedades relevantes y valores de la grabación o la interpretación concreta.⁹

Como hemos dicho, la grabación es el medio fundamental del rock, tiene un estatus especial. En la música grabada anterior al rock and roll las grabaciones simplemente recogían la interpretación¹⁰, que era ontológicamente prioritaria sobre la grabación. Ejemplo: Robert Johnson grabado en la habitación de un hotel (hoy en día sería una maqueta). Hay una teoría de fotografía y cine, conocida como *realismo de grabación*, que defiende que el medio debe de ser transparente. La grabación tiene una función documentalista, y el público debería ignorar toda contribución del proceso. Esta posición cree que las técnicas de editado no introducen ninguna 'intención humana'. En cambio, en una grabación de rock la identidad musical no aparece hasta los estadios finales del proceso de grabación (edición de la cinta). Las técnicas de edición del rock and roll auténtico son más sencillas, porque las grabaciones se realizan con los músicos tocando 'en vivo', pero las canciones no emergen hasta que los músicos, productores e ingenieros alcanzan un consenso de cómo ensamblar los sonidos grabados.¹¹ Otras tradiciones (jazz, clásica...) han sido conservadoras en el uso de las tecnologías de grabación. El objetivo que persiguen es la fidelidad a la interpretación que recogen. Los fans del rock and roll en cambio acostumbran a juzgar las actuaciones por las grabaciones, las cuales suelen conocer antes de ver al grupo tocar en directo.¹²

Las grabaciones han creado una nueva relación con la música, similar a la que tenemos con la literatura. Cada vez que pinchemos un disco siempre será exactamente igual, y podemos ponerlo tantas veces como queramos y fijarnos en todos los aspectos.

Los músicos de rock and roll encuentran tanta expresión en las cualidades de los mismos sonidos como en las estructuras musicales, de la misma manera que pintores como Van Gogh o Pollock encuentran expresión más rápidamente en la paleta de colores que en las líneas grabadas.

Entender la música (escucharla, no oírla) requiere de una dimensión social de conocimiento aprendido de sus parámetros básicos y convenciones. En la mayor parte

⁹ 50's eco.

¹⁰ Las técnicas se fueron desarrollando con el Rhythm and blues.

¹¹ ¿The fool?

¹² Problemas de Elvis para reproducir el sonido de sus discos en sus primeros directos.

del arte occidental la atención a la forma es esencial. En términos de musicología tradicional la mayor parte del rock and roll es una música simple y repetitiva. El rock es una música de sonidos muy específicos, que son centrales a ella.

La técnica puede ser altamente relevante en la identidad de un trabajo, no es un mero accidente del entorno. Media entre la materia y la forma de un trabajo y se debe incluir en la evaluación musical de la misma manera que un tipo abstracto. La recepción de la audiencia requiere entender qué cualidades estéticas y significados emergen de los materiales.

Los músicos de rock and roll son conscientes de los materiales y de los medios de grabación e interpretación.¹³

En el rock and roll los instrumentos están siempre varios estadios separados de la audiencia (salvo en locales muy pequeños). La amplificación y otros equipamientos electrónicos son los materiales primeros que generan los sonidos.

Uno de los efectos de distribuir el rock en grabaciones es que borra la línea entre la interpretación, arreglo y composición, aunque la distinción se sigue aplicando con propósitos legales.¹⁴

En una tradición que permite un limitado desarrollo armónico dentro de cada trabajo musical, la originalidad descansa en los detalles del arreglo, en las alteraciones traídas por una sutil reescritura y en el impacto acumulativo de esos cambios, cómo vienen juntos en la grabación acabada. Pero este criterio de autoría es generalmente ignorado porque los beneficios por publicación son la tajada más lucrativa de la venta de discos.¹⁵

Debemos rechazar la idea de que una canción de rock and roll representa las canciones de un artista. El productor es el que junta los diferentes elementos. Es un proceso cooperativo como el hacer cine. Raro en el arte occidental desde la glorificación del artista individual en el Renacimiento.

El rock and roll ha sido acusado de ser una música ruidosa desde el principio. Sus detractores se refieren tanto al volumen alto como a los sonidos desagradables que produce.¹⁶

Muchos temas de rock and roll incluyen sonidos específicos (disparos, motores, cubo de agua en *Fire of love...*) Estos no son realmente elementos musicales de la

¹³ Instrumentos vintage.

¹⁴ Comentarios de la caja de Bo Diddley.

¹⁵ ¿Leonard Chess?

¹⁶ Escena del motel en *Sed de Mal* de Orson Wells.

grabación, suelen ser irrelevantes, simplemente evocativos. Musicalmente hay tres tipos de sonidos indeseables, que los músicos de rock and roll incorporan a su música: 1) La fluctuación de datos al azar; las notas descarriadas en una interpretación son este tipo de ruido. 2) Cualquier sonido que nos distraiga o moleste. 3) Daño físico; cuando el volumen maltrata el oído. El rock and roll emplea los tres. Las letras son difíciles de escuchar, pues a menudo el acompañamiento las oscurece, con lo que podría considerarse como un ruido del tipo segundo si queremos atender a ellas.

El volumen es la principal razón de que el rock sea un ruido para muchas personas. El volumen de la música puede jugar un papel político, como muchos autores han notado. Marcuse ha hablado de la agresión ruidosa. A Kant le preocupaba la naturaleza ruidosa de la música, e incluso llegó a recomendar el cerrar las ventanas al cantar salmos. El volumen alto nos inmerge en la música y permite que nos abandonemos a ella, todo lo contrario a la observación despegada. En un concierto el sonido del rock and roll nos envuelve, permitiendo elementos de participación prohibidos en una sala de conciertos 'seria' (cantar con el grupo, gritar, hablar, bailar...) Pero los fans también usan un volumen alto en solitario, cuando no hay ninguna razón práctica o política para subir el volumen (como el usar walkman o estando solo en una casa). La razón es que el volumen alto se emplea para producir sonido de un cierto carácter, único de la música amplificadas electrónicamente.

La electrificación que se dio en el country y el blues en la década de los 40 fue la solución que permitió tocar con un grupo pequeño ante grandes audiencias. De este modo se aumentaban los beneficios al poder tocar ante un público ruidoso al mismo volumen que una gran orquesta pero con un número reducido de músicos.¹⁷ El volumen trae consigo características de sonido que los músicos usan con motivos expresivos y la audiencia escucha a gran volumen para conseguir ese sonido nuevo. El volumen juega un papel en la composición.¹⁸ (Analogía con el cine: volumen música = tamaño de la pantalla).

Cuando un sonido complejo recibe más volumen, elementos enmascarados dentro del sonido emergen como elementos discretos dentro de los sonidos que escuchamos. El rock and roll ha desarrollado una gran consistencia en explotar la conexión entre volumen, timbre y expresividad musical; así, el volumen es empleado con intención expresiva. Para la tradición de la música culta hay tonos que no son musicales. El saxofón no se incluye en las orquestas precisamente por su dificultad de armonizar.

¹⁷ Paso del swing al rhythm and blues y del western swing al honky tonk.

¹⁸ Avisos en las carátulas para que se escuche a gran volumen.

Los tonos no familiares para esta música culta son considerados ruido, pero en realidad su presencia es neutral para la valoración musical, y muy bien puede contribuir a la música.

La aparición de la guitarra eléctrica supone un nuevo sonido, no solo uno más alto. Los guitarristas exploran y explotan las posibilidades con un nuevo instrumento con nuevas cualidades sónicas. Su música viene de los materiales, no de la teoría (razón de peso por la que no es bienvenido el rock en los departamentos musicales). Los nuevos sonidos son usados para efectos expresivos, también en el bajo eléctrico y micrófono amplificado. Las diferentes guitarras tienen diferentes tonos de color, que son únicos. Los guitarristas incluso llegan a customizarlas para singularizar más su sonido. La adición de un nuevo timbre a la mezcla de sonido cambia el efecto total de lo que se puede hacer.¹⁹

El rock es calificado por Grazyk de arte reaccionario porque tiene como objetivo el expresar las emociones. Lo hacen con nuevos y ruidosos instrumentos. Los compositores serios hace mucho tiempo que repudiaron la expresión.

Harris, en su obra *Phillosofy at 33.1/3rpm*, sitúa los temas del rock dentro de la tradición de Occidente. Los temas y teorías de la literatura, filosofía y teología han sido abordados por los escritores de rock, mostrando su capacidad portadora de temas intelectuales (filosóficos). Aunque con las limitaciones que cabe esperar, el rock ha tratado en sus letras sobre la amistad, la comunidad, la alienación sexual y social, muerte de Dios, importancia del momento presente, autonomía individual, corrupción del estado, revolución, el fin de la edad actual, etc.

Para Harris en el rock and roll de los años 50 el mensaje sería el propio medio. La revolución musical que suponía el rock and roll sería la manera de expresar su disconformidad por los jóvenes de la época, pero la fuerte presión social impediría que el desafío se tratara abiertamente. Para Harris las letras no tienen gran relevancia desde el punto de vista intelectual, son un mero divertimento sin sentido como demuestra con canciones como *Tutti Frutti* (con su famoso estribillo: *wop bop a loo bop a lop bam boom*). La verdadera razón del sinsentido de este tema de Little Richard es que se trataba de una canción muy picante, por lo que el productor encargó a una escritora profesional que se encontraba presente en la sesión que la limpiara para poder presentarla en público.²⁰ Harris parece estar en lo cierto, pues hemos visto que se puede cambiar la letra de una canción para esconder su significado y que nadie

¹⁹ Jackie Brenston y Paul Barlison: amplificadores estropeados.

²⁰ Broven.

se preocupe por la incoherencia resultante, porque es en la excitante interpretación donde descansa el significado último. Pero Harris está muy lejos de hacer un estudio exhaustivo del rock and roll sino que parece deseoso de quitárselo de encima para tratar el tema que realmente quiere tratar, el rock 60's. Una gran parte de los temas de interés intelectual que Harris halla en el rock también se hallan presentes en el rock and roll que le precedió. La alienación, el sexo, la música, la celebración de la felicidad o de una fiesta, la individualidad... son temas tan comunes al rock and roll que sorprende que Harris pueda obviarlos. Otros temas ya no son tan frecuentes, pero también se encuentran presentes, como la muerte, las drogas (aunque apenas se habla más que del alcohol), la huida, hacer lo que se debe, el respeto, la religión (el mal representado por el diablo es frecuente)...

No se puede analizar la letra de una canción de rock and roll (ni de rock) al margen de la canción, pues es sólo en su conjunto donde alcanza su significado completo, pero tampoco da lo mismo que diga una cosa que otra. Muchas canciones reflejan el mundo y los intereses del público al que va dirigido. Las composiciones de Chuck Berry son especialmente celebradas por ello.²¹

TEORÍAS SOBRE EL ROCK

Autores en contrario

Peter Abbs elabora una versión moderna de la crítica conservadora al rock en su obra de 1975 *Reclamations*. Abbs cree que el término cultura-masa es más adecuado que el de cultura popular, pues la cultura-masa no está hecha por el pueblo, como la tradicional cultura folk (a la que trata de imitar con frecuencia), ni expresa generalmente la auténtica experiencia de una gente particular. La cultura masa se refiere a la manipulación de la cultura como una comodidad para un mercado de masas. La cultura popular es vista como falta de autenticidad y trivial, atribuible a acomodación de masa por los denominadores comunes más bajos y su falsificación de las relaciones y emociones humanas. Abbs se fija especialmente en dos importantes elementos por los que las formas culturales son transmitidas a la juventud, la

²¹ Rock and roll 90's muestra los intereses de la subcultura rockin'; *Rhytmaires's High tech woman* trata la alienación de la tecnología de las comunicaciones, *Red Hot & Blue's Sure like the look in your eyes* sobre la vulnerabilidad masculina, *Kim Lenz's Comin' back strong* sobre una mujer fuerte e independiente son ejemplos de temas característicos de los 90, pero muchos de los originales de los 50 siguen teniendo actualidad. Otros desfasados, por el tiempo o por ser demasiado 'teen'.

influencia de la publicidad y de la violencia, en provecho de la producción y venta de bienes de consumo.

Más reciente, Allan Bloom dedicó todo un capítulo al rock en su best seller de 1987 *The Closing of the American mind*. Ataca a la propia música porque la culpa de excitar el deseo sexual, y alguien con demasiada energía libidinosa no está en control de su propia vida. Siguiendo a Platón, Bloom cree que la música es esencial en la educación de las pasiones. La música clásica y romántica cumplen esta noble función en la civilización occidental. En cambio, el rock, en su celebración del deseo sexual, destruiría el equilibrio psicológico de la juventud que lo consume, porque en vez de guiar las pasiones y subordinarlas a la razón, las exaltaría. El ritmo de la música es fundamental para controlar nuestros peores apetitos, y el ritmo del rock tiene el ritmo del acto sexual. También John Fuller cree que el ritmo del rock puede alterar el carácter: el rock emplea un ritmo tribal que hipnotiza a la audiencia dejándola vulnerable a la manipulación de las letras. Hay más variaciones de este tipo de ataques al rock, pero ofrecen menos argumentos. El músico de jazz Wynton Marsalis opina que mientras el jazz eleva a la audiencia, el pop la rebaja hasta el nivel del niño. Muchos grupos cristianos también creen que el rock erosiona a la juventud, y las denuncias van desde su supuesto satanismo a su sexualidad.

Lo que preocupa a Bloom es el modo en que el rock acentúa el ritmo²², su articulación: los acentos aparecen claramente y no están meramente implícitos en el fluir de la melodía. Langdon Winner define la sincopación del ritmo como la característica fundamental definitoria del rock and roll. El tiempo 4/4 en el que el segundo y cuarto beats están fuertemente acentuados, es una herencia del rhythm and blues. Musicológicamente proviene de la actitud africana sobre los acentos básicos. En occidente se asume que el primer beat de la medida es el más fuerte. Los compositores clásicos subordinan el ritmo al incorporarlo en la armonía y melodía. En el rock la sincopación es resaltada por la batería.

Existe la tentación de considerar al backbeat del rock and roll simple y repetitivo²³. Pero el ritmo del rock and roll no se toca acompañando a la música, sino que acentúa e interacciona con el resto de beats presentes en el resto de la música. No es algo mecánico, como demuestra el desagrado que producen las baterías electrónicas por su perfección inhumana.²⁴ El ritmo está también en el resto de los

²² Grazyck en thym, beat, meter.

²³ Earl Palmer.

²⁴ Batería de la Sun.

instrumentos, como en la mano izquierda del piano. Contra el ritmo básico y explícito el vocalista y otros músicos tienen la libertad de introducir ritmos que contrasten y otras sincopaciones. El rock and roll ha desarrollado comparativamente pocos modos dentro del básico backbeat del rock en general.

Ahora bien, para seguir a Bloom tendríamos que asumir que el acto sexual tiene un ritmo determinado, y que éste es el mismo que el del rock and roll. Puede ser interesante en este momento llamar la atención sobre la canción *The train kept a rollin'*. Esta canción precisamente juega con que su ritmo que recuerda al de un tren en marcha también se trae a la mente el ritmo de un encuentro sexual. ¿Debemos deducir de ahí que también los trenes pueden tener un efecto pernicioso sobre la moral de la juventud? Es absurdo suponer que el ritmo del rock and roll siempre significa algo y que además siempre es la misma cosa. Además se está suponiendo que el rock and roll no tendría más atractivos estilísticos que su ritmo bailable. Es curioso que muchos músicos y fans acepten estos estereotipos, que sirven para desprestigiar a la música.

Los ritmos del rock and roll no son primitivos ni africanos. La música africana es polimétrica, mientras que el rock and roll es tan solo polirítmico.

Los debates en torno al rock recapitulizan debates anteriores sobre el jazz. El rock, incluso más desnudamente comercial y formulativo que el jazz, se ve como poseedor de todos sus vicios y pocas de sus virtudes. El rock deriva del primer jazz. El jazz ha devaluado el entretenimiento y ritmos danzables por las proezas instrumentales, y el rock se ha quedado con el público que ha dejado atrás. El legado de Adorno es el intento de separar arte y entretenimiento comercial, negando valores estéticos a este último. El rock and roll sería un consumo pasivo, un triunfo de las grandes corporaciones.

Para los aficionados al rock and roll las producciones 'independientes' avalan su idea de que se puede ser consumidor sin las asociaciones de comodidad, audiencia pasiva y fenómeno de masas. La cuestión que se está planteando es si es necesario tener que elegir entre entretenimiento comercial y expresión personal. Richard Shusterman cree en el mérito estético de trabajos seleccionados de la música popular, pero que mucha de ésta tiene un efecto social nocivo y es consumida de un modo pasivo. Grazyck hace un enfoque postmoderno que propone que abandonemos la idea de que el lenguaje para el entretenimiento es distinto del de la expresión artística, de que ambos son mutuamente excluyentes.²⁵ Otra falsa idea que denuncia es la de que en el rock la popularidad se da a expensas del arte. Hoy en día no hay una

²⁵ 20's, comienzo del jazz: los músicos no tenían que elegir y podían tocar para ambas audiencias.

audiencia homogénea, sino una colección de subculturas, por lo que la mayoría de la música tiene un blanco definido, se dirige a un sector concreto de la audiencia. La música con algo de 'peligro', ruptura, sorpresa o música que favorece el ritmo y la textura sobre la melodía se mantiene aparte de los no aficionados. Generar un sonido característico propio dentro de un marco mayor de alternativas establecidas sería esencial a la autoexpresión, más que un compromiso comercial que limite la individualidad. Grazyck cree que debemos abandonar el dogma de que hay una mancha o pecado en el hecho de que el rock sea comercial, que necesitamos ir más allá de la idea que prevalece de que los productos culturales de mercado de masas inevitablemente invitan a la participación pasiva y ausente de entretenimientos prefabricados.

La crítica de Adorno

Grazyck realiza un detenido estudio de la *Kulturkritik* de Adorno, que expongo a continuación. Adorno ha asignado a las artes populares el papel del 'opio de las masas'. Escribió con frecuencia sobre el jazz, considerándolo ejemplar de toda la música popular. Dentro de la música popular también hay diferencias, pero siempre es mala música. Ve al jazz como una comodidad comercial que falla enteramente como arte.

Grazyck cree que la crítica de Adorno tiene dos momentos fundamentales: 1º, el jazz no ha cambiado esencialmente desde su primer éxito comercial. Ni en el jazz ni en el pop se da genuina innovación musical. 2º, ya que como música no puede ser interesante, sólo un análisis sociológico puede explicar su aceptación por las masas. En realidad usamos esta música repetitiva para matar el tiempo, como un sustituto a la confrontación con nuestra realidad social. El rock, con su mitología de la rebelión atraería a la audiencia que realmente no puede rebelarse y pasar por encima del sistema. Adorno ha introducido la noción de 'industria cultural'²⁶: el monopolio que centraliza y dirige la producción de música de entretenimiento. La audiencia no es más que un consumidor pasivo y manipulado. Para agradarla en su deseo de algo que parezca nuevo y original, hay una pseudoindividualización en la que una muy pequeña modificación rítmica y tonal alarga el consumo. Pese a las diferencias que permiten hablar de estilos (blues, bebop jazz, rockabilly...), es un mero rearmado de elementos gastados musicalmente y prestigiados en un esqueleto de canciones populares de 32 barras.

²⁶ Definición de IC en pág 33 de Shucker.

El jazz es menos despreciable que el pop, pero falla también porque no llena el rol social necesario del arte en la sociedad contemporánea. Para Adorno la escuela vienesa de Schoenberg era la más progresiva del siglo porque su serialismo atonal (frente a la tonalidad), es un progreso no solo musical sino para la sociedad. Respondiendo a estructuras tonales desarrolladas en tiempos anteriores y bajo diferentes condiciones culturales, la audiencia-masa se resiste a confrontar su propia condición social actual. El gusto de la masa sólo se puede explotar evitando y no confrontando la verdad social, por lo que la música popular es de bajo mérito estético. En contraste, las producciones elevadas realmente niegan las normas sociales prevalentes. Aceptar Schoenberg significa rechazar la opresión social de la industria cultural y las condiciones que lo hacen posible.

Se ha dicho que la crítica de Adorno, desarrollada entre 1933 y 1941, se explica porque la realizó durante el reinado de las grandes bandas de *swing-pop*. Grazyk dice que incluso en esta época hay contraejemplos relevantes como Armstrong, que no parecen interesarle. De hecho su crítica no se limita a la música popular, no ha sido menos duro con otras músicas cultas menos progresivas que Schoenberg. Para Adorno las normas estéticas son históricas. Son objetivas, pero cambian. Desde los términos de la historia y teoría de la música europea, el jazz sólo representaría los desechos del pasado.

Pero las estructuras musicales y el mérito formal son irrelevantes en la apreciación del rock, dice Grazyk. El rock no es ni una oportunidad para la improvisación, como el jazz, ni una manifestación fiel de un trabajo independiente, como la composición clásica. El rock se queda en el terreno medio que funde una canción y los significados de interpretación disponibles (incluyendo la ingeniería) en un producto distintivo para el consumo de masas. El jazz y el rock implicarían un balance entre la producción autónoma y cooperativa de sus intérpretes y personal técnico. Adorno, cerrado en la idea de que una interpretación es una mera muestra de un trabajo independiente que es lo que vale, no habría podido ver que jazz y rock retan la división tradicional entre el trabajo musical y su interpretación. El rock va más lejos pues muchos músicos desdeñan la tradicional división entre ingeniero, productor y distribuidor. Tampoco se puede desestimar la importancia de la raza en la música popular americana. La tradición africana constituye una resistencia colectiva al sistema. El carácter de comodidad no agotaría el interés del rock ni hay razón para negar que pueda desafiar un amplio rango de convenciones sociales.

Grazyk concluye que la industria cultural más que explicar el atractivo del rock, sirve para generar barreras para escuchar rock y jazz, como Adorno piensa que ha hecho con la música seria.²⁷

Gendrom también recoge los fallos de la teoría de Adorno, especialmente su exageración de la presencia de estandarización industrial en la música popular. Las tesis de Adorno merecen consideración, pero no están contrastadas con los hechos. Efectivamente el mercado busca la estandarización, pero en verdad existe una clara división entre géneros.

Autores a favor

Hay autores que consideran al rock como una manifestación de la estética del Romanticismo, que eleva la originalidad del artista, emoción, espontaneidad e invención como medida del éxito estético. El mayor obstáculo a esta visión es la común confusión de productos comerciales (pop) con la música rock. Otra manifestación de esta estética del romanticismo es la idea de que el rock es folk urbano moderno.

Camille Paglia defiende que los músicos de rock son artistas legítimos y que por tanto deberían tratarse como tales (soporte de subsidios, donaciones privadas y títulos universitarios especializados). Paglia sigue la mitología prevalente del rock, cree que sus pioneros eran seres extraordinarios, soñadores y descontentos, que provenían de la auténtica tradición del folk blanco y blues afroamericano. Por desgracia, el rock ha caído víctima del capitalismo. Se han perdido las fuentes auténticas (folk y blues), el directo se ha atrofiado y ya no tiene ninguna espontaneidad ni interacción artista-audiencia, y los managers manipulan a los artistas jóvenes por intereses comerciales.

Paglia ha lamentado que el primer rock and roll fuera nada más que una rebelión de coquetería de high school, a lo James Dean, y que el comentario social fuera ocasional y suave. Nick Cohn, en cambio, celebra que recogiera los intereses adolescentes. La música es un espejo de lo que pasaba a los teenagers de ese tiempo (ropas, coches, baile, padres y colegio). Caro Beltz lo llama *música folk moderna*, porque expresa la realidad ordinaria de su mundo. Para Cohn y Beltz el decline del rock comienza cuando los Beatles y otros escogieron la propia expresión y experimentación musical, y dejaron de hablar para su audiencia.

Grazyk cree que las teorías de estos tres autores son demasiado simplistas. La conexión del rock and roll con sus fuentes del folk blanco son dudosas. La única forma

²⁷ Ejemplo de *cover versions* (principios de los 50) y *pretty faces* (finales de los 50).

no comercial que parece haber influido claramente en el rock and roll es el gospel.²⁸ El hillbilly ya era una forma comercial. La mayoría de lo que los primeros intérpretes de rock and roll conocían de música se obtenía a través de discos^{29 30}. Grazyk más bien cree que el genio del rock ha sido mantener la creatividad musical dentro de un marco comercial, pero si vamos a considerar al rock como folk urbano o un arte culto, los hechos le negarían este estatus.

Muchos críticos de la comercialización del rock, como Paglia, están realmente recomendando que no debería permanecer como música popular por más tiempo, es decir como una comodidad designada para el consumo por masas de oyentes de variado grado de conocimiento musical. ¿Pero podría el rock mantener su identidad aparte de su base popular? Grazyk defiende que es realmente al operar dentro de la esfera de entretenimiento de masas como el rock ha sido relativamente libre de censuras abiertas. Ha sido precisamente el capitalismo burgués el que habría dado la oportunidad para la autopromoción, el que concedió la libertad del compositor. Un sistema de patronazgo (público o privado) difícilmente daría más libertad artística, como la experiencia en otras artes viene demostrando. La educación universitaria como en el jazz o en clásica, llevaría a la busca de un continuo cambio progresivo, con lo que su trabajo pronto sería ininteligible por otros artistas y entendidos.³¹ Grazyk cree que la estética filosófica está hecha a medida de la alta cultura. Los valores de la cultura popular parecen estar en contra de los del mundo del arte y la estética. La estética opone el arte al comercio, hace una aproximación a su materia de estudio como un objeto autónomo, sujeto a criterios inmutables, valores transcendentales, universales y atemporales. El rock en cambio está basado en la tecnología de la grabación y es inseparable de las operaciones comerciales de la industria de la música moderna.

Los pesimistas como Adorno creen que los participantes del capitalismo no pueden evitar validar su control monolítico. Cada expresión de gusto, como comprar o hablar de un disco, refuerza la mentalidad acomodaticia. Autores más optimistas, incluyendo a Fiske, Lawrence Grossber y Justin Lewis, creen que los grupos subordinados permanecen libres de explotar los múltiples significados que pueden ser

²⁸ Ejemplos: Million dollar quarter sessions.

²⁹ Ejemplos: emisoras de radio como Big D Jamboree, Johnny Burnette Trio 78s de rhythm and blues...

³⁰ Matizar: sí que tuvieron contacto con las tradiciones rurales no comerciales, muchos trabajaban de braceros en el campo, con compañeros negros también.

³¹ Jereny Bentham: las artes sólo son útiles para aquellos que reciben placer de ellas.

extraídos de comodidades. El significado arranca de su uso dentro de un contexto, por lo que el significado del autor nunca puede darse por admitido.

Fiske ve el gusto popular como una progresiva reacción contra la opresión, sería la manifestación de una oposición ideológica al nivel de la vida diaria. Fiske reconoce que la acomodativa cultura pop no puede ser opositiva radicalmente, porque el rock no se ha desarrollado separadamente de la cultura dominante³² Fiske diferencia entre el *high art*, hegemónico, y la cultura popular, que es *no hegemónico*. Para los miembros de las clases dominantes el placer real consiste en controlar a otros a los que se hace sentir inadecuados en sus gustos. Para las clases subordinadas el placer es ejercer poder sobre otros y disciplinarse a sí mismo³³. Fiske dice que la cultura popular evita el placer hegemónico siendo efímera, que el arte popular no tiene que resistir la prueba del tiempo. Esta teoría no sirve como descripción del rock, pues la música popular no es tan efímera como se dice. La autonomía es la capacidad de un trabajo de sobrevivir fuera de su marco originario. El rock, rechazando convenciones y la apreciación desinteresada atraviesa con facilidad barreras culturales, de clase e incluso nacionales.

La tesis de Grazyk es la de que en el rock la individualidad es básica para la autenticidad. El liberalismo en su sentido clásico subraya nociones de libertad artística. El rock es oposicional en su insistencia de que la música realmente importa en una época en que las fuerzas reaccionarias dominan la mayor parte de los debates públicos sobre la ideología del arte. El rock promueve actitudes y estructuras políticas que favorecen personas únicas, independientes y autodeterminadas: da prioridad al autodesarrollo. El rock no se quedaría en una simple diversión o placer, es importante la intensidad de sentimiento.

Lawrence Grossberg incorpora el rock en el postmodernismo. Su ideología sería el credo en la autenticidad. El rock no es un mero entretenimiento. El rock auténtico depende de su habilidad para articular deseos, sentimientos y experiencia privadas pero compartidas, en un lenguaje público compartido. El rock dominado por intereses económicos es cultura del *establishment*, rock no auténtico. Grossberg cree que esta oposición no predomina más. La autenticidad se ha vuelto irrelevante, dando paso a una actitud postmoderna de cinismo que no deja más sitio que para una 'auténtica

³² Discriminación sexual residual, por ejemplo.

³³ Con frecuencia las teorías socialmente informadas se olvidan de la propia música.

inautenticidad', en la que el estilo es celebrado sobre la autenticidad y el disfrute de un estilo no requiere invertir en su significado³⁴.

Roy Shuker también ofrece una interesante respuesta a la crítica conservadora, a la que considera basada en prejuicios estéticos que no son suficientemente explicados y que han sido moldeados con nociones clasistas de divorcio entre la alta y baja culturas. Shuker adopta un punto de vista heredero de las tesis de economía política Gramsciana: la determinación capitalista está presente en la disponibilidad de textos y en los significados que estos producen, pero la determinación nunca es absoluta. La música sería un lugar de contienda en la esfera cultural. La discusión ha sido demasiado teórica hasta el momento, y debemos hacer un examen más realista observando el desarrollo histórico de la industria musical y sus intentos de maximizar beneficios y moldear al artista y a su producto.

Shuker considera la aparición del rock and roll en los años 50 producto de la interacción de diversos factores. La juventud norteamericana se había convertido en un blanco deseable para la industrias culturales debido al babyboom y el aumento de su capacidad económica. Un gran sector de la juventud buscaba alternativas a la cultura convencional, y en música esto se tradujo en el desarrollo de una audiencia blanca para el rhythm and blues. La innovación musical de ciertas figuras clave que revitalizaron la música popular, como Chuck Berry, Elvis o Little Richard (y productores como Sam Phillips o DJs como Alan Freed), jugó un papel sin duda muy importante en el surgimiento del rock. El contexto cultural y social es determinante a la hora de explicar el éxito del nuevo estilo, y no podemos olvidarnos de la dimensión económica. Para Shuker el rock and roll llevaba esperando desde finales de los años 40 la adecuada conjunción de factores que le permitieran surgir. Esta combinación incluyó factores contextuales tales como las leyes de copyright, la disputa entre las compañías ASCAP y BMI (que cobraban los derechos de publicación), la evolución de los formatos del disco (de 78 RPM a 45 y 33), que facilitaron su comercialización, la necesidad de las emisoras de radio de encontrar un producto que les permitiese sobrevivir a la televisión, etc. La interacción de todos estos factores cambió la industria musical, que era partidaria de mantener el estado de las cosas y de una evolución lenta de los estilos. Los cambios en el nivel contextual obligaron a la industria a cambiar sus operaciones, permitiendo el cambio cultural.

Charlie Gillett defiende que las audiencias o los creadores pueden determinar el contenido de un arte popular comunicado a través de los medios de comunicación. La

³⁴ ¿Diferencia del revival 70's-80's al auténtico rock and roll 90's?

ascensión del rock and roll es la prueba de que los hombres de negocios que medían entre la audiencia y los creadores pueden ser forzados por ambos a aceptar un nuevo estilo. Gillet nos ofrece un interesante repaso a historia del rock and roll para avalar su tesis.

Las generaciones de audiencias de música popular a partir de 1956, dice Gillet, absorbiendo la música sin pensar mucho en ello necesariamente, han formado unas sensibilidades bastante diferentes de las de anteriores generaciones, que fueron criadas en el sentimentalismo y el melodrama. La música popular tradicional no afronta la realidad física o emocional del amor. Los cantantes no están comprometidos en situaciones reales ni parecen estar localizados en ningún contexto físico real. En la música Country and Western sí se daban actitudes 'reales' y situaciones de un modo 'sincero' o con acompañamiento musical 'tradicional'. La música hillbilly comparte raíces en el gospel con la música negra, y durante los 40 absorbió mas elementos de ésta que la música pop.³⁵ El mercado de Country and Western era especializado, y estaba dominado por las grandes compañías. El público de las ciudades no se siente atraído por este estilo.³⁶ Por su parte el rhythm and blues contradice casi todos los aspectos de la música popular: estilos vocales ásperos, canciones explícitas, los instrumentos dominantes (saxofón, piano, guitarra y batería) se tocan alto y a un ritmo de baile intenso, y producción de discos 'cruda'. La emoción predominante era la excitación.

El cambio constante en la música es explicado por Gillet en que siempre se dé una minoría que escoge algo diferente, no importa lo bueno o malo que es el tipo dominante en cualquier momento. Y porque la audiencia minoritaria se define a sí misma siendo radical dentro de la audiencia musical, su gusto tiende a favorecer consciente o inconscientemente música con algún elemento de comentario social o crítica en ella. A principios de los 50 la audiencia minoritaria se vuelve hacia el rhythm and blues y sus emisoras de radio en número creciente. Los primeros oyentes, con relativamente sofisticados estándares en juicios musicales, los siguientes con gusto más instintivo, que les gusta el ritmo bailable o el efecto estremecedor de un saxofón soplado fuerte, gente que debía encontrar las ásperas voces de los cantantes un poco curioso y atractivo como novedades.

Ni la industria de comunicación de masas ni las comunidades individuales anticiparon o respondieron rápido a la cultura adolescente. Había muy pocas facilidades que acomodasen sus nuevas actitudes, intereses y riqueza creciente. La

³⁵ Y durante los 30 con el western swing.

³⁶ No debemos olvidarnos de la población procedente del campo: Town Hall Party en LA

reacción inicial de la sociedad fue de desapruebe, lo que reforzó los sentimientos rebeldes que existieran entre los adolescentes, lo que ayudó a forzar una identidad diferenciada. Hollywood fomentó esta autoimpresión ajustando sus films para la audiencia adolescente. Ante la creciente popularidad del rock and roll se produjo la inquietud de grandes segmentos del público en general y de la industria musical. Se escuchaban tres grandes quejas: demasiada sexualidad (o, si no, vulgaridad), actitudes desafiantes a la autoridad, cantantes negros o que suenan como negros.

Rock and roll es el nuevo nombre que el DJ Alan Freed dio al rhythm and blues. Este último era para una audiencia negra, y se cree conveniente cambiarle el nombre para hacerlo más fácil de aceptar. Al dirigir el rock and roll a una audiencia blanca, los que producen la música la cambian para satisfacer a su nueva audiencia, con lo que el rock and roll se convierte en algo diferente del rhythm and blues. De una manera casi independiente entre ellos se desarrollan cinco estilos de rock and roll. Los cinco y sus variantes asociadas dependían para su ritmo de baile de los ritmos de baile contemporáneos negros. Ofrecen expresiones de estados de ánimo que no se recogían en la música popular; expresaban respuestas personales a ciertas experiencias de un modo que tuvieran sentido para gente con experiencias similares.

Las grandes compañías intentaron contentar a la nueva audiencia haciendo *covers*, versiones de los discos de rock and roll o rhythm and blues por sus propios artistas. Las grandes compañías tenían un gran poder y los djs de la radio ponían sus versiones para agradarlas. Los covers blancos cantaban relajadamente, haciendo énfasis en la melodía, con poco interés por los sentimientos más complicados contenidos en las versiones originales de los grupos negros. El público se vuelve hacia emisoras locales y compañías independientes consideradas de audiencia negra. A mediados de la década coinciden el boom de la industria musical con el auge de las independientes. En el 57 aparecen discos que responden más a una fórmula de productor que al espíritu de un artista. Se descubre que el rock and roll se puede sujetar a las técnicas tradicionales de producción de la industria. Se eliminan los acentos regionales, fuertes, canciones compuestas por los artistas. Arreglos musicales simples y abiertos, actuaciones con pocos instrumentos y un solo improvisado. Los independientes también tratan de suavizar el rock and roll (voces sin acentos, arreglos para orquestas y coros) tratando de sobrevivir. Las ventas continúan en aumento, el público prefería un rock and roll menos áspero, sexual y espontáneo. La situación se mantiene hasta 1963. Hasta el 56 el rock and roll tiene atractivo comercial por su novedad y la controversia que le rodea. Pero era irritantemente ruidoso, amusical (en términos de los estándares convencionales de la música pop) y

sugestivo. Las estaciones de radio disminuyen el número de discos salvajes que ponen. Las compañías se pliegan a este criterio (no oficial) de las emisoras o buscan otro medio de difusión como las juke boxes. Las juke box, en número de 500.000, constituían el 40% de las ventas totales de singles en EEUU.

El mercado de rhythm and blues no tenía contacto con las grandes compañías, dependía de las compañías de distribución con conexiones con las radios locales. Las grandes eran Decca, Mercury, RCA/Victor, Columbia, Capitol, MGM y ABC/Paramount. En el periodo que va de 1955 a 1959, 147 de los 342 grandes éxitos pueden clasificarse como rock and roll. De ellos tan solo 46 (1/3) fue producido por las grandes. En un intento vano de parar la locura del rock and roll con otra moda menos problemática estas compañías promocionaron el calypso, pero no consiguió interesar al público.

El rock and roll expresa la respuesta espontánea y personal de cantantes a los entornos de las ciudades. Las independientes con experiencia en rhythm and blues son las que mejor capturan el rock and roll. Las majors tenían estructuras corporativas, mientras que las independientes eran operaciones de un solo hombre. Las independientes buscan artistas con potencial para un público particular, local. El rockabilly tenía la audiencia más localizada, en un principio jóvenes blancos del sur. A los éxitos regionales siguen otros nacionales. Artistas como Jerry Lee Lewis expresan en su música los valores tradicionales sureños (ignorando la contribución de los negros). Otros con personalidad más amable y puntos de vista liberales usaron la música no como una expresión de su propio carácter sino como un escape de él, mostrando una seguridad en el escenario que no tenían fuera de él.

En 1958 el mercado country restableció la segregación pop/country. El rhythm and blues acabó dividiéndose en distintos estilos.

La teoría de los ciclos de mercado, desarrollada por Peterson y Berger en 1975, pretende explicar las evoluciones características de los estilos y la industria musical. Esta teoría dice que las nuevas ideas o estilos musicales aparecidos más o menos espontáneamente son recogidos por la industria discográfica, que entonces los populariza y los incorpora a la forma estándar. Mientras aparecen nuevas formas creativas que tienen que romper con la nueva ortodoxia. De este modo se produce un ciclo de innovación y consolidación, que se refleja en el patrón de concentración económica y control de mercado. Se producen estallidos de innovación musical, a menudo asociados a subculturas juveniles que ayudan a llamar la atención sobre ellas. Sellos discográficos de pequeño tamaño se alzan pioneros del nuevo sonido y estilo, hasta la reconcentración del mercado que se produce cuando los grandes vuelven a

recuperar el control. Las evidencias que aportan Peterson y Berger son el reparto de los éxitos de ventas entre compañías y entre artistas nuevos y consolidados. Esta teoría es útil para estudiar la evolución económica de la industria, pero sólo puede aplicarse a los estilos comercialmente exitosos, y falla al no tener en cuenta las características musicales de los discos sino sólo la discográfica que los realiza.

Shuker cree que un análisis adecuado del rock debe examinar los componentes musicales de las canciones y las letras, pero la musicología resulta difícil y controvertida de aplicar. La musicología resulta inapropiada por su énfasis en la transcripción y usar la estructura armónica y rítmica como un criterio de evaluación. El rock en cambio enfatiza la interpretación sobre la representación, y se recibe primariamente en términos del cuerpo y las emociones más que como un texto. Se necesita un acercamiento que una musicología tradicional con los aspectos afectivos que construyen las respuestas al rock (placer, relación con el cuerpo, sentimientos y emociones y sexualidad). Hay que estudiar cómo determinadas técnicas estilísticas y musicales sirven para incitar ciertas reacciones de sus oyentes, y el papel del género en determinar el significado musical. La importancia del contexto de audición no debe de olvidarse.

CONCLUSIÓN

El objetivo principal del rock and roll, según sus propios creadores, es divertir a su audiencia y vender discos. Se trataría pues de un entretenimiento comercial. ¿Reconocerlo nos obliga a negarle todo valor artístico? Los postmodernos nos apremian a abandonar dicotomías tales como artístico/comercial, auténtico/impostura y estético/no estético. Los autores más conservadores niegan todo valor musical al rock and roll, y lo ven como un reto a la civilización y moral occidentales.

La tesis más radical es la de que el rock and roll es pernicioso para la moral. Desde luego, su actitud básica de despreocupada excitación hedonista choca frontalmente con los programas de grupos ultraconservadores e integristas religiosos, que son partidarios de prohibirlo. Los críticos conservadores menos radicales parece que se contentarían con censurar las letras de algunas canciones que rebasan el límite de la decencia.

Al ser un género musical que choca con la tradición artística occidental, desde el principio ha tenido que hacer frente a la acusación de ser una música simplista y repetitiva, de poco valor estético. La musicología fracasa en su estudio, porque el rock and roll no se preocupa por la estructura formal de la obra y juega con muchos

elementos considerados no musicales. No me parece correcto el intento de explicar el atractivo que esta música ejerce sobre su audiencia en base a la escasa preparación musical de ésta. La audiencia es muy heterogénea, y aunque la educación formal es rara, es frecuente encontrar personas de gran sensibilidad musical. Lo interesante sería estudiar cómo los rasgos estilísticos del rock and roll son usados con fines expresivos y las reacciones que se consiguen en una audiencia entregada. Los fans del rock and roll encuentran que es una música excitante que toca profundamente sus emociones.

El mérito artístico del rock and roll no es poco. Se puede calificar de auténtica revolución musical su síntesis de las tradiciones populares blancas y negras (del sur de EEUU), que abrió el camino a una nueva sensibilidad musical. A la innovación musical siguió el lógico desarrollo de las posibilidades permitidas por las nuevas tecnologías de la grabación, la electrificación y los nuevos instrumentos. Los músicos y personal técnico del rock and roll fueron enormemente creativos, y sentaron las bases de la evolución de la música popular de los siguientes treinta años (hasta la aparición de nuevas tecnologías). La mayor parte de los autores que hemos visto coincide en señalar la música grabada, los discos, como el medio principal del rock and roll. Además, tiene la ventaja de ser más fácil de abordar en un estudio, ya que se puede acceder a ellos para escucharlos en cualquier momento, y su consumo es fácil de cuantificar a través de las listas de éxitos. Pero el estudio y el directo requieren métodos y convenciones muy distintas, y la música en concierto es algo más que una disculpa para la fiesta y como tal debe de estudiarse. También creo que es muy interesante la relación del rock and roll con el baile. Uno y otro siempre han ido de la mano, y no debe entenderse como un mero entretenimiento, sino como un modo de participación en el hecho musical.

La tesis principal que defiendo es que el rock and roll tiene un significado más allá del simple entretenimiento. Se busca la expresión de emociones. El rock and roll sería la expresión del descontento de la juventud ante un entorno represor, y la búsqueda de una emoción difícil de encontrar en las actividades cotidianas. La alienación sexual, social y económica, la adaptación al entorno suburbano y la tensión racial serían las motivaciones fundamentales detrás del rock and roll. Como sabemos, el significado de los productos culturales siempre es polisémico, y en el rock and roll los significados últimos son dados por cada consumidor individual.

En el rock and roll la expresión se hace de un modo más realista de lo que se hacía con anterioridad a él, tratando temas relacionados con la vida diaria de la juventud, en contextos concretos y con situaciones reales. El rock and roll no

pretende cambiar la sociedad, pero su compromiso con valores como la libertad y la individualidad puede favorecer un cambio de las sensibilidades individuales y colectivas. El rock and roll se atiene al mundo de los hechos y no pretende ejercer una función pedagógica. Todo hace pensar que fracasaría como tal.³⁷ Se trata de expresar emociones y contar experiencias con las que la audiencia pueda identificarse.

Trabajos como el de Gillet prueban que el rock and roll no se consume necesariamente de una manera pasiva, que refrenda la explotación capitalista. También puede ser una forma de resistencia cultural y, desde el momento en que la producción más interesante está ligada a compañías independientes, un reto a la estructura de la industria discográfica. También se ha acusado al rock and roll de no transmitir los verdaderos valores de la base que lo sustenta, sino solamente un sucedáneo artificial de fácil consumo. Pero no son lo mismo la obra de los ídolos prefabricados y los imitadores oportunistas que la de los artistas de prestigio reconocido. El tiempo ha sumido en el olvido la mayor parte de la producción de rock and roll, pero, y contrariando los argumentos de que la música popular es característicamente efímera, ha puesto cada cosa en su sitio al menos entre los aficionados al género.

Así como el significado del rock and roll es múltiple, también lo son los usos que se le puede dar. Puede servir de música de fondo para realizar un trabajo, ser un buen ritmo para bailar, una forma de escapar de la realidad, etc. Friedlander cree que de la misma manera que la respuesta a una pregunta no siempre es sí o no, el significado y el uso que se hace del rock and roll es un punto intermedio entre las opciones que nos podemos plantear.

El sector al que principalmente iba dirigido el rock and roll en los años 50 era la juventud blanca de clase media. Esto no quiere decir que fuese el único grupo juvenil que lo disfrutase, ni que de ahí procediesen la mayoría de sus creadores. Lo decisivo de esta parte del mercado era su capacidad económica y su número creciente. El rock and roll fue desarrollado principalmente (al menos en un primer momento) por jóvenes de origen humilde y de origen rural (urbanitas de primera generación), tanto blancos como negros y chicanos.³⁸ Precisamente dos de las mayores preocupaciones de las oleadas de pánico moral que esta música desató en los años 50 es que se trataba de música de delincuentes y de negros.

³⁷ Ejemplo de Transfusion, de Nervous Norvus.

³⁸ Audiencia de un concierto de Alan Freed en Barson and Heller.

Para entender bien lo que significa el rock and roll no podemos olvidarnos de que, como muchos autores han notado, supuso, o fue consecuencia de, la incorporación de elementos culturales negros.³⁹

Queda por ver el significado del rock and roll en la actualidad, en un contexto tan diferente al de su creación como uno internacional (todo el Occidente más Japón) y separado en medio siglo. Sería muy interesante ver cómo se interpretan los discos de los artista de los 50, los valores que se reflejan en las nuevas canciones, el papel de las subculturas juveniles en la música, la estrecha relación entre la tecnología y la expresión en el uso de tecnologías 'originales', lo que supone una música minoritaria, el fenómeno de los 'revivals' y otros muchos temas que enriquecerían la discusión al incluir en el debate la producción y consumo actuales de rock and roll clásico.

BIBLIOGRAFÍA

- Paul Friedlander: *R'n'R: a social history*. Westview. 1996.
- James F. Harris: *Philosophy at 33 1/3 rpm*.
- Theodore Gracyk: *Rhythm and noise. An aesthetics of rock*. IB Tauris. 1996.
- Richard Middleton: *Studying popular music*. Open University Press. 1990.
- Roy Shuker: *Understanding popular music*. Routledge. 1994.
- Eileen Southern: *The music of black Americans. A history*. Norton. 1997.
- Karin Pendle: *Woman & Music. A history*. Indiana University Press. 1991.
- Robert Burnett: *The global jukebox- The international music industry*. Routledge. 1996.
- Charlie Gillett: *The sound of the city. The rise of rock and roll*. Da Capo Press. 1996.
- Rafael Gómez Pérez: *El Rock. Historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Tutor, Madrid. 1994.
- Craig Morrison: *Go cat go! Rockabilly Music and its Makers*. University of Illinois Press. 1996.
- John Broven: *Rhythm and blues in New Orleans*. Pelican. 1995.
- Colin Escott & Martin Hawkins: *Good rockin' tonight: Sun Records and the birth of rock and roll*. St. Martin's Press. 1992.
- Colin Escott: *All roots lead to rock*. Schirmer Books. 1999.

³⁹ Último nº de la revista *Rocket*: los negros y el hep.

- Randy McNutt: *We wanna boogie, An Illustrated History Of The American Rockabilly Movement*. HHP Books. 1988.
- Gene Johnston: *Sputnik Rock and roll*. HHP Books. 1992.
- Alan Clark: *The great surf and rock instrumentalists of the 50's & 60's*. Alan Clark Archives. 1995.
- Bob Merlis & Davin Seay: *Heart & Soul*.
- Michel Barson & Steven Heller: *Teenage Confidential. An Illustrated History of the American Teen*. Chronicle Books. 1998.