

## LA SACRALIZACION DEL CAOS: EL SIMBOLISMO EN LA MUSICA ROCK\*

Bernice Martin\*\*

Toda cultura refuerza el orden vigente y, simultáneamente, brinda enfoques alternativos. Toda forma de comunicación simbólica es ambigua por naturaleza. La subcultura juvenil es un reducto particular de “lo sagrado” en la sociedad contemporánea. Atendiendo a lo que postula Víctor Turner, la autora sostiene que la juventud es un estadio “liminoide” del ciclo vital, definido por el empleo de símbolos “contrarios a las estructuras”, mediante los cuales se expresa una forma de solidaridad social específica de la edad: una *communitas*. La música rock contiene ambas facetas de esta paradoja. La indumentaria y los gestos a que da lugar, las técnicas musicales y las letras de las canciones despliegan significados anárquicos que rompen con los tabúes o son ambiguos desde el punto de vista expresivo: es lo “antiestructural”. La *communitas* se perfila en símbolos ritualizados que dan cuenta de la identidad grupal y se manifiestan, sobre todo, en el compás machacón de la música, en la moda compartida y en el ídolo de turno, el cual funciona como un “totem” de carácter sagrado. Los jóvenes de estratos inferiores hacen hincapié en los elementos rituales; los de estratos superiores desarrollan, en cambio, los símbolos “contrarios a las estructuras”, en una dirección en extremo individualista. La relación entre lo “antiestructural” y la *communitas* es, en ocasiones, simbiótica y otras veces contradictoria, en especial cuando expresa una tensión entre los diversos sectores sociales.

---

\* Traducido y reproducido con la debida autorización de *Sociological Analysis* 40, 2 (1979).

\*\* Socióloga. Ha sido profesora de sociología en el London School of Economics y en Bedford College, University of London. Autora de numerosas publicaciones, entre las que cabe mencionar *A Sociology of Contemporary Change* (Oxford: Basil Blackwell, 1981).

## De “Simetrías y asimetrías”

*Para sí mismo el “hecho a secas”  
para otros (en ocasiones)  
una metáfora de provecho*

...  
*Asqueado Narciso del Eco  
se tragó sus propios mocos  
y se meó en su charca*

...  
*El orgullo desprecia al placer,  
deja la gula y la lascivia  
para los de abajo:  
Buscó la dicha y la encontró,  
arrebataando la vida, destruyendo cosas,  
yendo siempre a alta velocidad.*

W. H. Auden (1976: 549-554)

## “Mi generación”

*La gente quiere borrarnos del mapa  
sólo de vernos loqueando por ahí.  
Lo que hacen me parece horriblemente frío,  
espero morirme antes de llegar a viejo.  
Es mi generación, muñeca.  
¿Por qué no d-d-d-desaparecen todos de mi vista?*

Pete Townshend (1965)

## De “Dejadme morir como se muere un joven”

*Dejadme morir como se muere un joven,  
ninguna de esas muertes asépticas y  
entre las sábanas, con el agua bendita a mano,  
nada de últimas palabras altisonantes  
y apacibles suspiros al final.  
Quizás cuando llegue a los 73  
y, siempre de buen “tumor”,  
resulte abatido al amanecer  
por un convertible rojo y deslumbrante  
yendo de vuelta a casa  
tras una fiesta de esas que duran toda la noche.  
O cuando tenga ya 91  
y las sienes plateadas  
y acodado un día en la barbería  
vea irrumpir a varios gangsters rivales  
con las ametralladoras a punto  
para darme una buena rociada.*

*O cuando llegue a los 104  
y expulsado de la “Caverna”  
se le ocurra a mi querida,  
al sorprenderme en la cama con su hija,  
y temerosa de su hijo,  
cortarme en pedacitos  
y arrojarlos, todos excepto uno, al tacho.*

Roger McGough (1967: 91)

### “Elvis Presley”

*Por dos minutos afloran  
en cualquier bar  
de la gramola en el rincón, sus  
conocidos suspiros, su estampa larguirucha  
y sus patillas dislocadas, blandiendo una guitarra.*

*Las limitaciones que lo llevaron al éxito  
son el terreno en que jadeando  
se despliega a su vez con promiscuidad,  
en cada una de sus notas.  
Nuestra idiosincrasia y nuestro vivo retrato.  
Seguimos contactados entre nosotros  
con apenas unos centavos:  
distorsionando palabras trilladas  
en trilladas canciones.  
El hace de la revuelta un estilo, prolonga  
el impulso hasta convertirlo en un hábito actual.  
Si finge o es real, a nadie  
le importa: lo que finge es una postura  
que, engrendo del mismo azar contra  
el cual lucha, puede ser una actitud de combate.*

Thom Gunn (1957: 31)

Este artículo alude a uno de los temas fundamentales de la sociología: las relaciones entre el orden y el caos al interior de la sociedad y la cultura. El eje en torno al cual el tema se entreteje es la evolución del pop —o, para emplear el término habitual, de la música rock— en las tres décadas o poco más que configuran hasta aquí su historia. La premisa central de estas páginas es la idea que la música rock, en tanto constituye el “medio” cultural específico del joven de posguerra, ha constituido un vehículo importantísimo de transmisión de “lo sagrado” para los iniciados en el área. El rock ha sido un auténtico campo de batalla dentro de lo cultural, en el que los principios del

orden y el caos se han batido entre sí, reagrupándose, estableciendo frágiles alianzas, camuflándose y comportándose, por lo general, de manera confusa y ambigua, pero en ningún caso aleatoria. La batalla consiste, ante todo, en una búsqueda de identidad por parte de los jóvenes: de su identidad individual, sexual, de clase, étnica, regional y como sujetos pertenecientes a un mismo grupo de edad. Las acciones se desarrollan principalmente en el terreno de los símbolos y del comportamiento simbólico, y, por ello, sería absurdo restringir el problema a la cuestión tan manoseada y unilateral de cuán “revolucionarias” son “verdaderamente” la juventud y su música; tan improcedente como insistir en la pregunta de si el cristianismo es una doctrina “verdaderamente” revolucionaria o conservadora. Los sistemas simbólicos, ya sean los de naturaleza explícitamente religiosa o los secularizados, son raras veces encasillables en tales opciones y la música rock no es la excepción a esta regla. En la base de la actividad simbólica hay una cualidad proteica. Estas páginas apuntan, precisamente, a desentrañar, en parte, esa dimensión de ambigüedad y el poderío consustanciales al sistema simbólico de la música rock.

El contexto de nuestra argumentación viene dado por una tesis que por ahora enunciaremos en términos muy generales: es la idea de que la división del trabajo y la heterogeneidad funcional de la sociedad industrial desarrollada, particularmente en el occidente capitalista, han originado sistemas sociales de cierta complejidad, ricos pero fragmentados desde el punto de vista social, cuya característica es el desempeño de roles cada vez más difusos y múltiples y la creciente “privatización” de la vida social. Un patrón que supone la amenaza constante de la anomia —la sensación de ajenidad y confusión respecto de las normas sociales— pero también la posibilidad de un aumento e intensificación de los procesos de individuación y autorrealización. La esfera de la cultura refleja ambas facetas de esta paradoja y, al promediar el siglo XX, los principales “medios” de comunicación culturales han experimentado lo que podemos designar, en términos de Parsons (1975), como una “revolución de la expresividad”. La denominada contracultura de fines de los sesenta jugó un papel estratégico en todo este proceso, funcionando como una suerte de amplificador del fenómeno (la metáfora que parece más apropiada a todo ello es la de un megáfono). Por la vía de la exageración dramática, por no decir melodramática, consiguió desplegar y atraer la atención sobre un conglomerado de valores sociales que estaban a un paso de convertirse en una posibilidad para la sociedad en su conjunto. Dichos valores suponen, sobre todo, el fomento de la expresividad personal y de una mayor riqueza experiencial, de un

modo que en el pasado había sido, quizás, privilegio exclusivo de las elites minoritarias.

Varias de las principales estrategias culturales que promueven la ampliación de las posibilidades expresivas están ya presentes en el movimiento romántico en la esfera de las artes, el cual rompió abiertamente con las formas, estilos y estructuras limitantes del pasado, dando paso a nuevas y más libres modalidades de expresión y experiencias. El simbolismo del caos, asociado a la transgresión de los límites y la ruptura con los moldes vigentes, se transforma en un mecanismo capaz de develar las potencialidades ocultas. Así, la arremetida de Wagner contra las formas heredadas de la tradición musical europea habría de favorecer la ambigüedad expresiva a partir de la cual se desarrolló una modalidad nueva del quehacer musical; los arrebatos del impresionismo, del expresionismo, del dadá, el surrealismo y otras opciones suscitaron nuevas formas artísticas y así sucesivamente. La música rock es un factor relevante, aunque posterior, en este proceso. En no escasa medida su importancia radica en el hecho evidente de que constituye un medio masivo de comunicación y no de una elite: ya a principios de los años sesenta había permeado a la totalidad del espectro social. En virtud de ello el rock ha jugado un rol preponderante, y muy publicitado, en la sacralización del simbolismo asociado al caos, al que este estilo musical recurre frecuente y profusamente, como una estrategia para propender a una mayor riqueza expresiva. Ello, a la vez que engloba en su seno el principio contrario de la solidaridad grupal referido, como ya hicimos notar, no tan sólo a la solidaridad intrageneracional sino también racial, sexual, de clase y regional. La música rock asume, de este modo, la función clásica que Durkheim (1975) atribuía a “lo sagrado”: la de ensalzar y reforzar la integración grupal, y lo consigue, aunque suene paradójico, mediante una búsqueda *compartida* del simbolismo asociado al caos y la ambigüedad. Este artículo analiza, en un período de treinta y cinco años, las idas y venidas, las vueltas y recovecos de esos dos ejes simétricos que configuran esta paradoja.

Previo a adentrarnos en el universo de la música rock propiamente tal, es preciso examinar algunas de las premisas teóricas en las que se apoya nuestro análisis. En particular, cabe referirnos a la naturaleza de los símbolos y al concepto específico de “lo sagrado”.

### **Los símbolos y la noción de lo sagrado**

Siguiendo a Berger (1969, 1970; Berger y Luckmann, 1967), Luckmann (Luckmann, 1967), Geertz (1973) y Burke (1966; 1970), entre

otros, la cultura representa, a mi entender, una estrategia colectiva de la humanidad para otorgarle sentido a un universo que, de otro modo, nos resultaría arbitrario, caótico y amenazante por su carácter azaroso.<sup>1</sup> El flujo vivencial adquiere pleno sentido con el empleo de símbolos y, más que todo, del lenguaje. Clifford Geertz (1973: 140-141) resume esta postura en los siguientes términos:

La tendencia a conferirle un sentido a nuestra experiencia, a darle coherencia y organizarla, es evidentemente tan real y tan acuciante como las necesidades biológicas con las que estamos algo más familiarizados. Siendo esto así, parece obvio que las actividades simbólicas —la religión, la ideología del arte— son sólo una manifestación apenas encubierta de algo distinto a lo que parecen: los intentos que, para orientarse, desarrolla un organismo incapaz de vivir en un mundo que le resulte incomprensible.

El comportamiento simbólico es, a la vez, un proceso mental de “comprensión” del mundo y un arsenal que implica ciertos modos de “sentir” y “actuar”, y también de “conocer”. De hecho, los símbolos son, en algún sentido, una exhortación a algo y una demostración, al tiempo que una explicación del mundo. Y lo que es más importante, son entidades multidimensionales y, por tanto, muy difíciles de aprehender. Aun en el caso de los símbolos verbales es casi imposible reducirlos a un lenguaje cognitivamente adecuado sin dejar “algo fuera”. Esto es así porque todos llevan implícitos ciertos elementos cruciales pertenecientes a un dominio alternativo al puramente cognitivo. Aparte de ello, el elemento cognitivo propiamente tal se manifiesta de manera elíptica: se le evoca más que enunciarlo, y aparece como parte de un empaque global en el que están incluidos los sentimientos, los recuerdos, los contextos pretéritos, actuales y potenciales y, por sobre todo, los significados y resonancias *implícitos*, compartidos pero no analizados. La fuerza y ambigüedad de los símbolos descansan en esta mezcla de varias propiedades simultáneas.

En determinado nivel, el símbolo es siempre una manifestación y una concreción de la experiencia. Como bien lo señaló W. H. Auden (1976: 630), “lo que no llegamos a denominar, o a encasillar en un símbolo, escapa a nuestra percepción”.

---

<sup>1</sup> Esto no constituye un argumento de carácter irracional que niegue la existencia de leyes científicas, sino tan sólo la presunción de que esas leyes no son evidentes de inmediato.

Tan sólo cuando la cultura reclama para sí cualquier elemento, éste abandona lo que Peter Berger (1969: 24) denomina la “jungla” de las “irrealidades indefinibles” y se incorpora al universo del significado. Así ocurre con el símbolo, porque es la herramienta fundamental de la humanidad en la edificación del *nomos*: es un instrumento de orden. Con todo, su naturaleza cognitiva a un tiempo imprecisa e implícita, definida por el contexto e imperfecta, lo convierte a la vez en un instrumento natural del caos, o cuando menos de la ambigüedad. El símbolo habita en lo que Weber (1965) denominó “el ámbito de lo que es vagamente presentado”. En virtud de ello, los símbolos son intrínsecamente traicioneros: están siempre con un pie en ambos dominios: el del orden y el caos.

La noción de “lo sagrado” plantea, en lo esencial, problemas análogos a los descritos. Para Durkheim lo sagrado era la esencia de lo social: representaba las “cuestiones dejadas de lado y prohibidas” en torno a las cuales giran ritos y prácticas en los que se manifiesta la solidaridad grupal, reforzándola. Estas “cuestiones” sagradas pueden ser objetos concretos, como la churinga de los grupos aborígenes, o creencias, como aquella que postula la santidad del nombre de Yahvé. También principios, como el del individualismo, que Durkheim (1975b) consideraba “la religión” de la intelectualidad. En todos los casos se trata de símbolos que participan inevitablemente de la dualidad consustancial a los símbolos. El símbolo de carácter sagrado encarna su propia expresión estática y simultáneamente la trasciende; es una concreción y a la vez una encarnación, una forma y una estructura que, por su naturaleza intrínseca, sugiere la trascendencia de la forma y la estructura per se.

Pero en la concepción que Durkheim propone de lo sagrado la ambigüedad va un punto más allá. Para él la naturaleza propia de lo sagrado se expresaba con mayor claridad en un sistema social lo más simple posible, en el cual la identidad grupal y la solidaridad social eran inequívocas, tanto como fuera posible imaginar. Ahora bien, una vez que Durkheim atribuía a un valor determinado —como el “individualismo” de la religión protestante, o su variante secularizada dentro de la intelectualidad— las cualidades de lo sagrado, como un “totem”, en efecto, se enfrentaba necesariamente a la posibilidad de que, siendo una manifestación del principio de *identidad* grupal, dicho valor sagrado podía tener a la vez ciertas consecuencias naturales que sólo apuntaban a subvertir la *cohesión* del grupo. Una forma de abordar el problema fue su conocida distinción entre la solidaridad orgánica, dada por la interdependencia, y la solidaridad mecánica, basada en la homogeneidad. Aun así, sus escritos referidos a la

sociedad contemporánea están impregnados de un cierto pesimismo y la sospecha evidente de que la heterogeneidad, en especial cuando iba aparejada a la deificación del principio del individualismo, podía acabar erosionando la solidaridad globalmente considerada y dejar en pie tan sólo la anomia. La división del trabajo, la fragmentación y la complejidad crecientes volverían anacrónica la solidaridad mecánica, en virtud de la cual se percibe más claramente a lo sagrado como una manifestación concreta de la cohesión social. Puede que la solidaridad orgánica descanse, a su vez, en ciertos principios sagrados —la especialización, el individualismo, la autodeterminación, etcétera—, pero no es fácil percibir tales principios como fuentes de cohesión e integración social; más bien parecen reflejar, y hasta puede que exacerben, la naturaleza fragmentaria de la estructura social e intensifiquen la tendencia a la privacidad.

El carácter sagrado del individualismo y de la propia expresividad es un rasgo persistente de la sociedad contemporánea y una fuente de la que mana el simbolismo asociado al caos expresivo en la cultura actual... y, en no menor grado, en la música rock. En un sentido bastante literal, amplifica la anomia. Pero al mismo tiempo, como ya hicimos notar, el hecho de que tales principios y los símbolos asociados al caos expresivo sean compartidos por el grupo de pares los convierte en un factor primordial de afinidad, un instrumento de cohesión social para el joven, por contraste, sobre todo, con el carácter fragmentario e insolidario del universo adulto. La música rock contribuye a sacralizar, de este modo, el simbolismo asociado al caos, en beneficio de la solidaridad mecánica entre los jóvenes.

### **Algunas proposiciones respecto a los símbolos**

Las premisas teóricas en las que descansa la argumentación de este artículo pueden englobarse en varias de las siguientes proposiciones.

La primera de ellas (siguiendo a Durkheim, 1975; Berger y Luckmann, 1967; Burke, 1966; Geertz, 1973; Martin, 1965, 1978) es la de que no es posible entender al hombre sino como un animal simbólico. Mediante la actividad simbólica genera un sentido y un orden dentro de su universo, empleando palabras, objetos, imágenes, gestos, etcétera —todo el vasto repertorio de lo simbólico—, para aprehender algo y trascender de ello. Se utiliza lo específico, finito y profano para invocar lo que es general, infinito y de carácter sagrado. Puede que en la instancia profana se manifieste la abstracción de carácter sagrado: una mujer en particular pue-



de sugerirnos la naturaleza de “lo femenino”; una tragedia cualquiera puede dar cuenta de, y a la vez trastocar, las nociones universales del dolor y la pérdida. Esta gran empresa que es la cultura es, en rigor, la condición indispensable de lo humano.

La segunda proposición es la de que la experiencia humana es ineludiblemente precaria y ambigua: nos enfrentamos a muy pocas cosas que resulten inequívocamente positivas o negativas. La mayoría de los sectores sociales más desfavorecidos encuentra algún beneficio en sus condiciones de vida, y muy pocos de los sectores mejor situados son ajenos a alguna forma de frustración y envidia. Pero la forma decisiva y más universal de la ambigüedad es, con todo, la de la sociedad en sí. El grupo, el colectivo social, son (como Durkheim nos lo ha enseñado) el *fons et origo* de todo lo que es propiamente humano, aun cuando sean al mismo tiempo (como Freud, entre otros, lo ha destacado) una suerte de prisión, un sistema de control, un mecanismo para abolir todo aquello que no encaje con los patrones locales y transitorios. Dicha contradicción explica, con seguridad, la razón por la que Durkheim diferencia dos aspectos en su definición de lo sagrado: por una parte, lo sagrado es la manifestación simbólica del principio de solidaridad grupal, de carácter positivo y ensalzatorio, y por la otra es las “cuestiones dejadas de lado y prohibidas”, de carácter negativo y controlador.

Las contradicciones de la vida social se fundan, por tanto, en algo más profundo que la universalidad aparente de las jerarquías y, por tanto, de la exclusión y la desigualdad (Kenneth Burke) o las injusticias específicas del capitalismo (escuelas de Frankfurt y neomarxista). La contradicción y la ambigüedad son inherentes a la naturaleza específicamente transitoria y finita de la existencia y la experiencia humanas. Aun el más afortunado y pleno de los individuos paga el precio de su plenitud con todas las experiencias alternativas que deja de lado, en beneficio de esa plenitud conseguida a base de un rol específico en un tiempo determinado, esto es, la condición de su finitud: cada logro y placer se corresponden con una oportunidad perdida. Por tanto, puede considerarse a cada ser humano una entidad “carente en términos relativos”, debido en buena medida a que los sistemas comunicacionales humanos nos dan a conocer muchas cosas que no somos, junto con las que efectivamente somos. Auden (1976: 663) consigue una vez más resumir el punto con elegancia y gran economía de medios:

Locuaz y ansioso / el hombre va perfilando lo ausente / y lo que no existe.

La tercera proposición señala que la comunicación simbólica refleja y a la vez amplifica esta radical ambigüedad. El hombre procura crear un orden y una certidumbre con herramientas culturales que están, en sí mismas, impregnadas de ambigüedad. Hemos señalado ya la naturaleza conceptual imperfecta de los símbolos, su “efecto de halo”, su capacidad de evocar “el ámbito de lo que es vagamente sentido”, sus con frecuencia imprecisas e implícitas alusiones a la emoción y la motivación, al recuerdo y la reformulación cognitiva. Con todo, la ambigüedad no implica una carencia de significado y los símbolos no funcionarían como instancias de comunicación y elementos forjadores de un orden (aún precario) si no fueran, en algún sentido, un “código” que los integrantes de una cultura determinada pueden descifrar y presuponer “legible” para otros. Así pues, en un determinado nivel debe tratárseles como tales códigos, que se ciñen a ciertas reglas y se apoyan en un conocimiento, en buena medida implícito, de la praxis compartida de clasificación social y conceptual (empleo aquí el término “praxis” en lugar de “principios”, pues, como ya lo señaló Sperber, la tendencia a poner sistemáticamente en evidencia los principios implícitos está, muy raras veces, institucionalizada en términos culturales: los principios quedan por lo general subsumidos en la práctica). Desde una perspectiva semiológica suficientemente amplia y no estricta, los símbolos forman códigos cuyas reglas y definiciones están sujetas a constantes transformaciones por el uso.

Puesto que son códigos, los sistemas simbólicos operan, en lo esencial, en un lenguaje a base de dualidades: una “dialéctica” para cierta escuela de pensamiento, una modalidad de “oposiciones binarias” para otra. Por el sólo hecho de existir, cada símbolo implica su opuesto. O, para ser más precisos, sus opuestos, dado que virtualmente todos los símbolos son de naturaleza polisémica. La noción de “armonía” lleva implícita la de “disonancia”..., aun cuando la combinación específica de notas a incluir en cada una de estas categorías varía radicalmente a través de las épocas. A causa de su naturaleza polisémica, este fenómeno de las polaridades implícitas es a la vez fundamental y dista mucho de ser simple, en el caso del simbolismo verbal.

Las polaridades simbólicas son auténtica legión y su elucidación (y empleo) requiere, precisamente, de lo que Geertz (1973) denomina una “descripción gruesa”, con el fin de rastrear los matices. Teniendo en cuenta la segunda de las propuestas antes mencionadas, hemos de considerar atentamente un conjunto de polaridades que habrán de figurar *in extenso* en el grueso del análisis subsiguiente. Ellas son: sociedad/individuo; externo/

interno; estructura/condición amorfa; orden/caos; control/libertad; límites/ausencia de límites; jerarquía/igualdad. Ahora bien, es muy importante no perder de vista la naturaleza parasitaria de cada elemento en relación con su par: cada uno depende de su opuesto para su significado. La “libertad” como símbolo y concepto sólo tiene sentido por contraste con la noción de “control” o “falta de libertad”; para aprehender la noción de “igualdad” hemos de asimilar previamente la idea de la “desigualdad”. Y así sucesivamente. Por su misma naturaleza la clasificación determina una relación simbiótica entre las oposiciones binarias, en virtud de lo cual en dicha simbiosis late una ambigüedad inexcusable de los sistemas simbólicos.

Si la sociedad, o un determinado grupo social, emplea los símbolos para ensalzar y reforzar, por ejemplo, el principio de jerarquía o de orden, no puede dejar de atraer la atención sobre la igualdad y el caos. Buena parte de la actividad simbólica aspira a neutralizar el potencial seductor de la mitad obliterada dentro de una polaridad, revistiéndola de una carga en extremo negativa, pero no es una técnica infalible: considérese el efecto resultante en *El paraíso perdido*, de Milton, donde, para la mayoría de los lectores contemporáneos, Lucifer aparece como una entidad bastante más real y convincente que el propio Dios. Los sistemas simbólicos son, por su propia naturaleza, de doble filo y eso es ineludible.

Pero no es ésta la última de las ambigüedades a tener en cuenta. Vayamos un punto más lejos en nuestro razonamiento. Una de las funciones principales de los sistemas simbólicos, en todas las sociedades y grupos sociales, es la de legitimar, reforzar y ensalzar el statu quo: tanto la existencia del colectivo social en sí como la peculiar disposición de roles, valores, identidades, privilegios y demás variables actuantes en esa época y lugar. Pero, como ya lo he dicho antes, la sociedad es siempre, y en cualquier lugar, una forma de prisión a la vez que un soporte, y es siempre injusta en la distribución de las cargas y ventajas que en ella florecen. En virtud de lo cual los símbolos de legitimación están siempre en peligro de socavarse a sí mismos, de alardear demasiado y poner en evidencia su propia inviabilidad. Téngase presente, así pues, el influjo dual de cualquier símbolo de legitimación, que debe reforzar el sistema vigente con todas sus imperfecciones, aludiendo a un modelo sagrado, trascendente y purificado de ese patrón social en particular. El símbolo perfecto no puede sino implicar, a la vez, un juicio relativo a las imperfecciones de lo que está vigente. Por tanto, cualquier idilio rockero que ensalce el romanticismo, mistifica y al mismo tiempo implica una crítica de la frágil realidad y las imperfecciones del sexo y la amistad.

Todo símbolo de legitimación corre así un doble riesgo. En primer término, debe atraer la atención sobre el polo opuesto del sistema clasificatorio sobre el cual descansa su propio significado (esto es, implica una visión alternativa, invertida). En segundo lugar, pone de manifiesto las imperfecciones y discrepancias entre lo vigente de hecho y la versión ideal de esa realidad en particular. Para decirlo de una vez, un mismo símbolo enmascara y desenmascara, al mismo tiempo, lo real.

Por tales razones no resulta provechoso hoy plantear ningún debate en términos absolutos: referirse, por ejemplo, a la intensidad y amplitud de la “hegemonía cultural del capitalismo” o querer determinar si las manifestaciones culturales son “verdaderos” signos de rebeldía, del descontento con el propio status, de la propia conciencia de clase y todo lo demás. *Los símbolos son endémicamente ambiguos* en al menos tres sentidos y rara vez —si alguna— son “verdaderamente” una sola cosa: un síntoma de “conformidad” o “rebeldía”. De todas formas, no pretendo sugerir con esto que su ambigüedad sea total o que las contradicciones discurran en perpetuo equilibrio, antes bien al contrario. La resultante (“resolución” sería un término más adecuado y preciso) de las tensiones inherentes al uso de los más variados sistemas simbólicos es una cuestión sociológica de la mayor importancia; lo es, ciertamente, al analizar el cambio social. Aun cuando estoy de acuerdo en que ha de haber alguna forma de “afinidad electiva” o eso que Paul Willis (1978) denomina una “homología” entre el patrón al que se ciñen las relaciones sociales de un grupo o sociedad determinados y sus patrones de expresión simbólica, ello no implica, a mi entender, que exista una estricta correspondencia entre los “intereses objetivos” de un grupo o individuo y el sistema simbólico a través del cual son mediatizados la identidad y el “interés” social. Las alternativas que el repertorio simbólico disponible plantea a la conciencia individual, y la propia naturaleza de los sistemas clasificatorios, dependen en parte de la experiencia social de relativa satisfacción o frustración, y también de intereses materiales u “objetivos”. El vocabulario simbólico a través del cual comprendemos y vivenciamos nuestro universo social, incluyendo nuestros “intereses”, no es un artilugio decorativo sino un componente fundamental de la estructura íntima de la vida social: la cultura es una cuestión medular, y no accesoría, dentro de las preocupaciones sociológicas.

Por cierto que el grado de satisfacción o frustración con la realidad vigente no es una simple función de los sistemas simbólicos y su naturaleza íntima: sugerir algo semejante sería tan erróneo como otorgar primacía automática a las condiciones materiales actuantes. Tales sistemas interactúan

de manera permanente con ciertos rasgos del universo social, como la distribución del poder y los recursos. El “reggae”, un invento de los sectores desempleados en las Indias Occidentales, era una expresión de ira y frustración reales, difícilmente reproducibles en el rock británico de raza blanca, por razones que no es preciso dilucidar aquí. De momento quiero establecer únicamente que nunca deja de haber cierta cuota de frustración y que la satisfacción no es siempre total, en ninguna sociedad. Los sistemas simbólicos expresan y a la vez amplifican esa frustración y satisfacción..., pero de manera ambigua. Al mismo tiempo que ensalzan y refuerzan las disposiciones vigentes, acuñan símbolos de desesperación, resignación y rebelión, imágenes de esperanza y expectativas, bocetos de ciertas realidades alternativas proscritas o inviables, utopías pasadas y futuras, ideologías políticas, visiones religiosas, fantasías artísticas, modelos científicamente probados. No existen en el vacío sino que adoptan una modalidad institucional: aun para ser transmitidas por un espíritu visionario a su público de potenciales conversos deben encontrar un medio de expresión, que es un factor social preexistente: un código. Su carácter más o menos explícito dependerá de varios otros factores; entre ellos, de la distribución institucional del poder y los recursos, y de la naturaleza de las alternativas simbólicas existentes.

### **Modalidades de expresión**

De lo dicho se derivan algunas consecuencias. La primera es que prácticamente cualquier elemento puede focalizar en torno suyo a las fuentes múltiples de frustración y tensión que aparecen como un factor endémico a todos los sistemas sociales, siempre que posibilite la experiencia de la euforia y brinde esperanzas, por la vía de crear un foco sagrado de carácter alternativo, al fragor de la solidaridad social en el “grupo periférico”. El análisis reciente de los diversos movimientos políticos, tanto los que enarbolan objetivos de un carácter simbólico evidente como aquellos con programas de índole pragmática más o menos explícitos, revela que la sensación de pertenencia al movimiento en cuestión se convierte en una meta y una forma de gratificación fundamental para los participantes (cfr. Edelman, 1971). La paradoja última de la contracultura surgida en la década de los sesenta y de la música rock a través de su historia consiste en que, siendo una ideología inspirada en los símbolos de la libertad, la individualidad y la ausencia de límites, su fuerza reside en el hecho de constituir un grupo marginal y solidario, confrontado a la sociedad convencional o adulta.

En segundo término, quisiera llamar la atención sobre dos rasgos particulares del simbolismo asociado a los enfoques alternativos: los mecanismos de inversión y de fuga. Dado el carácter binario de los sistemas clasificatorios, el enfoque alternativo habrá de constituir, con toda probabilidad, una simple inversión del modelo sagrado que goza de legitimidad social. Los cultos de los porteadores melanesios son un buen ejemplo de esta forma de inversión, con sus imágenes de una utopía en la que el negro y el blanco cambian de lugar y hasta de color (el reggae de las Indias Occidentales contiene elementos de esta índole). He aquí, desde luego, la razón por la que las revoluciones triunfantes resultan, con suma frecuencia, una imagen especular del orden derrocado. Ahora bien, dado que las contrapartidas simbólicas no son biunívocas sino de carácter múltiple, es muy difícil determinar, a partir del sistema simbólico en sí, cuál de los opuestos binarios o qué “conjunto” de polaridades habrá de constituir el eje de esa visión invertida. ¿Cuál es, por ejemplo, el opuesto binario de una “mujer no-liberada”? Ciertamente una “mujer liberada”, pero las imágenes que ella evoca varían (y así ocurría, de hecho, en la música rock durante los años sesenta y los setenta) desde la figura maternal apegada a la tierra, a la amazona autosuficiente o predatoria en lo sexual: un amplio rango de posibilidades contradictorias y plagadas de los más diversos arquetipos sociales. La inversión es, pues, un proceso simbólico y social nada fácil y, con suma frecuencia, provoca efectos no deseados y contradictorios, en virtud de las resonancias subterráneas que suscita en la red de las múltiples polaridades simbólicas.

Una subvariante de esta técnica de la inversión consiste en el intento de intercambiar las categorías de lo sagrado y lo profano. En este caso, los ítemes fundamentales de lo sagrado —las “cuestiones dejadas de lado o prohibidas”, esto es, convertidas en tabú porque han sido deificadas— son reivindicadas en la esfera de lo profano. Por irónico que parezca, esto no supone, por lo general, un intercambio real de las categorías sino una redefinición de lo sagrado al interior del grupo marginal, lo cual se traduce en una *transgresión* en vez de un respeto por el tabú: el objeto o experiencia que constituyen un tabú se vuelven accesibles a todo el mundo, en las instancias en que antes habían sido dejados de lado y mantenidos a buen recaudo. La música rock ha aplicado un tratamiento de esta índole a la sexualidad y a su expresión abierta: lo que antes era tabú y discurría en privado se ha vuelto descaradamente público.

La evasión es una opción igualmente relevante y ambigua. Las vías fundamentales de evasión simbólica son la fuga de la sociedad y de las

estructuras convencionales al terreno del “ser” no mediatizado. Adorno (1976) y los teóricos críticos (cfr. Horkheimer y Adorno, 1972; Jay, 1973; Instituto de Investigación Social de Frankfurt, 1973) aluden a tales opciones como “instancias de la subjetividad” que adoptan una cualidad atávica porque el capitalismo (léase la “sociedad”) no consigue absorberlas. Daniel Bell (1976) sugiere algo parecido cuando analiza la búsqueda del éxtasis en las opciones que brinda la cultura contemporánea. En el éxtasis o la “instancia” subjetiva, el hombre parece fugarse de la sociedad y los elementos mediatizadores de lo cultural a través de una experiencia individual de intensidad trascendente. Los tres gatilladores del éxtasis que sugiero tener en cuenta son el orgasmo, la violencia (en particular el acto de matar y/o morir) y la experiencia mística (a la que es posible acceder mediante la tecnología farmacológica): la antigua descripción de la experiencia mística como una *coincidentia oppositorum* (la fusión de todos los sentidos) resume el fenómeno a la perfección. Las tres posibilidades son ambiguas. En un sentido, constituyen efectivamente una fuga de la sociedad y las estructuras con el fin de ampararse en la instancia subjetiva. Pero forman parte, al mismo tiempo, del arsenal simbólico de la sociedad y, por tanto, pende sobre ellas el riesgo permanente de ser usurpadas y reabsorbidas por el eje societal. Llevan los arneses de lo institucional, están estructuradas y constreñidas por modalidades institucionales: por el matrimonio, las fuerzas armadas, el orden religioso, y no es por casualidad que estas estructuras societales en particular resultan a menudo excelentes ejemplos de las denominadas “instituciones totales”. Cuanto mayor sea la dosis de electricidad, más grueso deberá ser el factor aislante. La sociedad intenta siempre convertir estas experiencias de gran intensidad en símbolos de carácter sagrado —una vez más, y en un sentido literal, en esas “cuestiones dejadas de lado y prohibidas”—, de modo que su potencial extático venga a reforzar, en lugar de negar, lo societal y estructurado. De este modo, se transforman en elementos simbólicos fuertemente impugnados, que pueden utilizarse en nombre del eje sagrado (la familia, el Estado, la Iglesia) o bien representar el caos en contraposición al orden, al individuo confrontado a lo social, al descalabro en oposición a lo estructurado y así sucesivamente. Son el eje de la religión y las artes, por la intensidad y el alcance de su mensaje simbólico. Atraen, más que ningún otro símbolo, a la actividad simbólica de ruptura con los tabúes, y ocupan un lugar preponderante en el simbolismo asociado al rock.

Ahora bien, nada de ello me parece a mí un rasgo distintivo de la sociedad capitalista: es un fenómeno absolutamente generalizado. Con todo,

cada modalidad societal exhibe su propia estrategia, bien diferenciada, de usurpación de los símbolos del éxtasis, el caos y la deslegitimación. Como Adorno y sus colaboradores lo han señalado repetidamente (cfr. Instituto de Investigación Social de Frankfurt, 1973), la estrategia específica de la sociedad capitalista consiste en transformar la amenaza implícita en tales símbolos en un bien de consumo, que se convierte así en un ítem adicional del “estilo de vida” aceptado, el cual esclaviza por igual —y con mayor firmeza— a quienes lo venden y lo compran, en tanto les brinda la ilusión de estar fugándose de él. Estoy en principio de acuerdo en que la mencionada fuga es más ilusoria que real, pero la ambigüedad subsiste. En último término, el *establishment* debe imitar el estilo de lo marginal o pretender que es una instancia marginal. Adicionalmente, la usurpación no es infalible: de hecho, las revoluciones (culturales y políticas) siguen ocurriendo, e incluso con mayor frecuencia que las revoluciones, los saltos menores en la conciencia colectiva y los sucesivos realineamientos de las fuerzas sociales.

Los procesos como el recién descrito son una consecuencia directa de un hecho señalado previamente: los sistemas simbólicos, ya sean los del centro o la esfera marginal, deben recurrir a las opciones institucionales que la estructura social de una época y lugar determinados les brindan. De este modo, el mensaje no es nunca puro ni se da fuera de un contexto, y queda perfilado por su propia necesidad de ser institucionalizado y por los rasgos específicos de su ambiente social particular. Hemos indicado ya una consecuencia de todo ello. La causa de la libertad debe incluir y hacerse prisionera de una forma institucional; el mensaje del individualismo debe ser transmitido por una estructura grupal; la negación de los límites ha de erigir un nuevo límite entre sus adherentes y las estructuras externas que tienen conciencia de los límites, para resguardar el patrón de apertura que se prueba en el interior. Por tanto, la posibilidad de romper con las estructuras se expresa necesariamente a través de una estructura; la aspiración a la espontaneidad adopta la forma de un ritual colectivo. Para influir socialmente, un antisímbolo debe adoptar una forma institucional y, por ende, contradecir su propio significado interno. Un proceso que, a fin de cuentas, ha sido profusamente ejemplificado por la sociología weberiana de la religión: la institucionalización del carisma es pertinente al caso.

La estrategia alternativa es, por así decirlo, aún más contraproducente. Es lo que Kenneth Burke (1965) denomina el “principio de entelequia”, despojando la idea (o símbolo) de toda ambigüedad y llevándolo hasta el límite de su propia lógica. Proceso que ha de comprometer a cada ítem simbólico de un sistema clasificatorio en la tarea imposible de destruir su



propio *alter ego*. El caos ha de transformarse en un valor absoluto que niega per se la idea del orden; el individualismo debe abolir por completo el principio colectivo; la espontaneidad y la igualdad deben ser perfectas y suprimir por fin los roles, las distancias de estilo y las jerarquías. Su lógica es la destrucción del código en sí, puesto que cada símbolo depende de su propia negación para hacerse inteligible. Si la estrategia tiene éxito, toda posibilidad de comunicación queda anulada: el símbolo escogido se torna literalmente incomprensible; el lenguaje se revierte a la fase de Babel; la música se vuelve puro ruido, sin ningún sentido. Lo que normalmente sucede es, por cierto, algo menos drástico: una sencilla multiplicación y amplificación de los símbolos del caos y lo antiestructural, que luego devienen el eje simbólico de pertenencia, el código sagrado que identifica a una comunidad nueva, purificada, la cual se yergue por sobre la sociedad no-regenerada; una élite espiritual que se aparta de quienes permanecen sumidos en las tinieblas. Los estudiosos del milenarismo han de estar familiarizados con el síndrome en cuestión.

### **Los símbolos y las relaciones sociales**

Para los sociólogos la cuestión fundamental es cómo interactúan las propiedades generales de los sistemas simbólicos con las estructuras sociales en las que se manifiestan y a través de las cuales se expresan. Hasta aquí nos hemos centrado en el símbolo y considerado de manera muy tangencial las estructuras sociales. Antes de embarcarnos en el análisis sustantivo de un sistema simbólico específico en un contexto social determinado, puede ser de provecho referirnos a los conceptos surgidos en la labor de dos antropólogos: Mary Douglas (1966; 1970) y Victor Turner (1969; 1974). Estos dos autores han desarrollado ciertas nociones singularmente esclarecedoras sobre la interrelación entre los símbolos y los diferentes patrones de relación social.

### **Grupo/red y estructura ritual nula**

Consideremos, en primer lugar, las nociones de “grupo/red” y de “estructura ritual nula” de Mary Douglas (Douglas, 1970). Su proposición básica es la de que el simbolismo y el patrón de relaciones sociales se hacen eco el uno del otro. En un medio social caracterizado por un patrón fijo de

roles sociales y la reiteración de las tareas y actividades, donde predominan los factores enraizados y cierta continuidad de la estructura, el bagaje cultural y el simbolismo del grupo tenderán a reproducir las cualidades estructurales y el patrón rítmico. Será un grupo de carácter ritualista y tradicional, y sus contenidos culturales serán abundantes en símbolos alusivos a la identidad corporativa, con cierta proclividad a las metáforas que hacen hincapié en el control generalizado y un énfasis del lenguaje en las ideas de pureza y contaminación, para resaltar de ese modo sus propios límites como una barrera contra el potencial avasallamiento y la ajénidad del resto del universo social. Como contrapartida, cuando predomine un estilo de vida individualista, centrado en lo personal y de naturaleza competitiva, el bagaje cultural será de carácter utilitario y abstracto más que expresivo, emotivo y personalizado. Tenderá a devaluar lo ritual, la metáfora y la reiteración de carácter puramente afirmativo, en beneficio de la diferenciación individual y la articulación de tales conceptos y diferencias. He aquí, muy sucintamente descritas, las nociones fundamentales que Mary Douglas propone de “grupo” y “red”, respectivamente.

En la mayoría de los sistemas sociales se mezclan elementos de los dos patrones referidos. En virtud de ello es posible la existencia de un “grupo” fuerte, mezclado con una diferenciación del tipo “red” más o menos débil o más intensas. O bien, puede haber una “red” fuerte entreverada, digamos al nivel de la familia o unas pocas áreas institucionales predominantemente “expresivas”, con elementos del “grupo”, más débiles o restringidos. Este último tipo parece ser cada vez más característico de las sociedades urbanas industrializadas. Douglas señala, adicionalmente, que en ocasiones también puede haber lo que ella misma denomina una “estructura nula”, esto es, la ausencia de las variantes “grupo” y “red” como principios rectores del ordenamiento social. En tales casos, los contactos sociales se tornan efímeros y tangenciales, los lazos resultan débiles o son inexistentes y la norma consiste en un patrón cambiante y escasamente definido, o en la ausencia de todo patrón. Dicho caso dará lugar a un cuerpo simbólico muy particularizado e idiosincrásico, personalizado y a un tiempo vago, decididamente contrario a lo ritualístico, salvo quizás por el énfasis que pone en el hecho de que sus miembros forman parte de “una masa indiferenciada e irrelevante”. Douglas piensa que las “estructuras nulas” pueden surgir entre los marginados voluntarios de una sociedad estructurada por contraposición, o bien entre los que fracasan en la base de una “red” con alto grado de competitividad. Esta atrayente y persuasiva caracterización de la “estructura nula” resulta, pese a todo, problemática cuando se la considera con cierto

detalle. En primer término, está el hecho de que el cuestionamiento de las estructuras y lo ritual suele acompañarse de una tendencia contradictoria a re-crear ciertos rituales indicativos de la pertenencia a esta “masa indiferenciada e irrelevante”. A mi entender, Douglas no aclara por completo la significación y orígenes de esta contradicción. De hecho, no hay posibilidad alguna de aclararlo en tanto no maticemos la noción de “estructura nula”, entendida por una parte como un patrón de vida, y por la otra, como un objetivo ideológico y un artificio retórico. Este último caso es, creo yo, bastante más frecuente que el primero. Muy rara vez solemos toparnos con la “estructura nula” como un patrón de vida, en especial en el caso de grandes agregados de individuos, pues se trata en esencia de una condición anómica en estado puro.

Siempre que un determinado medio social aparece globalmente caracterizado como una “estructura nula”, se trata de una paradoja. Puede que se emplee a fondo para cuestionar los límites y los rituales de las estructuras ideadas por otros individuos, pero ello supone el desarrollo simultáneo de nuevos rituales, para perfilar los límites entre las novedosas libertades y las viejas estructuras. En síntesis, es la contradicción ya señalada, en virtud de la cual los símbolos contrarios a las estructuras acaban transformándose en un idioma común mediante el cual identificamos a los que son como nosotros.

### **El concepto de “liminalidad”**

El esquema conceptual de Victor Turner arroja una luz adicional sobre esta paradoja singular, particularmente a través de su noción de “liminalidad”. Turner (1969; 1974) manifiesta, en toda su obra, un decidido interés por el proceso ritualístico. Siguiendo a Van Gennep, diferencia lo ceremonial (el reforzamiento puro y entusiasta de un sistema o patrón social de roles estáticos) de lo ritual, reservándose este último término para un proceso de carácter dinámico; para un cambio de roles. El paso de hombre soltero a casado, de niño a adulto, de enfermo a sujeto curado, de afuerino a miembro, de lo profano a lo sagrado. A diferencia del ceremonial, de carácter estático, un proceso ritualístico implica siempre un estadio “liminal”, que significa literalmente estar en el umbral, en una tierra de nadie, entre dos identidades sociales bien definidas. En esta fase liminal, un ritual implica una ruptura del tabú (consonante con la abolición de la categoría y la identidad descartadas y el ingreso preceptivo al terreno de la anomia) y/o una simbología de gran riqueza y de naturaleza polisémica, que abarca un

amplio espectro de posibilidades sociales, la mayoría de las cuales serán convertidas en nuevos tabúes una vez concluida la fase liminal. Pero, durante un breve lapso, la liminalidad abarca a cada posibilidad y cada potencial a nuestro alcance. Es el crisol natural de que la sociedad dispone para la experimentación social.

La vivencia de lo liminal y el simbolismo asociado a ello son claramente diferenciables de lo que se asocia a la no-liminalidad. Más allá de la frontera en que discurre lo liminal, la sociedad es percibida como una totalidad profana, articulada, bien diferenciada, jerárquica, estructurada en roles; a todo ello Turner lo denomina la *societas*. La experiencia liminal engloba, por contraste, lo opuesto a esta forma de estructuración social: el participante ritual en la liminalidad experimenta una *communitas* inmaculada, de carácter sagrado, no mediatizada. Tanto en pequeña escala como en las sociedades más complejas, la *communitas* es, ante todo, una manifestación de ciertos roles intersticiales y ciertas experiencias vitales (el nacimiento, la peregrinación, la sociedad secreta) a la vez que de la agitación derivada de los cambios sociales y políticos abruptos (alzamientos revolucionarios, movimientos milenaristas). Ahora bien, si un grupo cualquiera ha experimentado alguna vez el éxtasis de la integración pura, espontánea, surge la gran tentación de transformar la “*communitas* existencial” en una “*communitas* normativa”, pero esto implica, casi inevitablemente, la rutinización por efecto de las reglas y los mecanismos de control, y una pérdida evidente de la espontaneidad: la “*communitas* normativa” es siempre parcial y contradictoria, siempre un compromiso con las exigencias y estructuras de la *societas*.

Turner sostiene, además, que en las sociedades contemporáneas más complejas, en las que la experiencia social está menos uniformizada y existe una mayor especialización que en los sistemas sociales “cara-a-cara” (que él mismo había estudiado previamente como antropólogo), el equivalente funcional por antonomasia de lo liminal es el arte. Una vez alfabetizada la sociedad y garantizado su acceso a un amplio espectro de expresiones visuales, auditivas y dramáticas, se cuenta con una reserva “liminoide” siempre disponible, mediante la cual se puede explorar, aunque sea al nivel de un bosquejo, en los tabúes, los sueños y fantasías posibles, y no tan posibles, de la humanidad. La ciencia, el arte y la filosofía se transforman, de este modo, en los medios “liminoides” por excelencia dentro de la sociedad contemporánea, posibilitando una exploración creativa (y a menudo abortada) en los principios del orden vigente y los órdenes posibles. Entre ellos hemos de contabilizar el universo de la música pop y la subcultura juvenil.

He dicho en otro lugar (Martin, 1975) que el rasgo distintivo de todos los movimientos “progresistas” de las décadas pasadas, en especial del movimiento *underground*, el activismo estudiantil y las vanguardias estéticas de los sesenta, fue su arremetida contra los límites y tabúes de todo tipo: en pocas palabras, la búsqueda de lo liminal. Ahora bien, lo liminal es una condición intrínsecamente inestable y precaria. Significa adherirse a lo anómico en función de las mayores posibilidades creativas que ello supone. Implica recurrir a sistemas de clasificación simbólica de carácter múltiple y no unívocos, de modo que los ítemes incluidos sugieran una gama más completa de significados. Pero esta búsqueda de la ambigüedad creativa puede, como hicimos notar previamente, conducir a la destrucción del código y de la clasificación en sí, y con ellos, de toda posibilidad de comunicación. Así, Narciso queda efectivamente abandonado, a sí mismo y a sus propios desechos, como ocurre en el verso de Auden que precede a estas páginas.

Pero lo liminal, por su potencial creativo, puede ser también carismático. El líder carismático liminal (el poeta, la estrella del pop, el Mesías) se enfrenta, así, a un doble riesgo. Sus seguidores pueden comenzar a exigir de él signos liminales cada vez más expresivos, cuando se hayan habituado a los sucesivos niveles de la simbología contraria a las estructuras, y cada nivel adicional se les convierta rápidamente en una instancia restringida de lo “normal”, que ha de ser transgredida y trascendida cada vez. En el universo del pop en particular, esta dinámica puede resultar muy dolorosa para un ídolo carismático al que su propia experiencia empieza a resultarle anómica y carente de sentido. El riesgo alternativo implica que el líder carismático se rigidice en determinadas actitudes, capaces de sugerir a sus seguidores las infinitas posibilidades de lo liminal, aun cuando acaben encasillándolo en un lenguaje estilizado que, en estos casos, sustituye la vivencia de lo liminal. El líder se convierte, en los términos de Auden, en “una metáfora de provecho”, o en los términos en que Thom Gunn (1957) se refirió a Elvis Presley, en “nuestra idiosincrasia y nuestro vivo retrato”: alguien capaz de convertir “la revuelta en un estilo”. El poema de Roger McGough (1967), “Let me Die a youngman’s death” es una estilización humorística de lo liminal empleando los clichés cinematográficos, pero la burla estriba en algo secundario: en lo absurda que puede llegar a ser la liminalidad en la vejez. Se percibe lo liminal así como una prerrogativa de la juventud. De aquí el clamor de Pete Townshend y los Who: “Espero morir-me antes de llegar a viejo”. Parece ser que al menos Keith Moon se tomó demasiado en serio la propuesta.

## Juventud y liminalidad

Así llegamos finalmente al pop, para comprobar —en lo cual existe hoy consenso— que el fenómeno arranca a principios de los años cincuenta, constituyendo desde entonces una provincia cultural específica de la juventud.

En la sociedad occidental<sup>2</sup> el período de la adolescencia es un verdadero interludio, definido en términos sociales por su inmediatez y porque supone una relativa liberación de los roles tipificadores y las estructuras previas de la infancia y posteriores de la madurez. Del adolescente, cualquiera sea su origen social, se espera que se rebele un poco, en especial los muchachos, y que sea irresponsable, incluso desaforado, antes de sentar cabeza. De modo que la espontaneidad, la actitud hedonista y una suerte de intensidad emotiva de naturaleza egotista —que a primera vista aparece, con frecuencia, como una forma de individualismo— conforman las expectativas habituales de, y sobre, la “juventud”. Esto genera cierta adhesión motivacional a lo inestructurado en el estilo de vida adolescente. En suma, se trata de un estadio liminoide dentro del ciclo vital.

Sin embargo, hay a la vez fuertes elementos del patrón de “grupo” en la subcultura juvenil. El más evidente de todos es la importancia que adquiere el hecho de pertenecer al grupo de pares. En las décadas pasadas, la juventud ha dispuesto de recursos para gastar y atraído el interés del mundo empresarial, de los medios de comunicación masivos y los especialistas sociales. A partir de ello, la sabiduría popular y la propia “juventud” han asumido, aun con reparos, la idea de que existe un hecho inexorable, de que hay un status y un período que todos vivimos, a los que se asocian determinados contenidos experienciales más o menos fijos. ¡Es la profecía de autocumplimiento por antonomasia! La “juventud” representa, así y todo, un status en extremo precario. Se trata, ciertamente, de una categoría adjudicada, pero de naturaleza intersticial: intersticial dentro del ciclo vital y del sistema social. Buena parte del despertar juvenil discurre en el seno de la familia, con relativo apego a los roles sociales y la mirada puesta en la infancia. O bien ocurre en el entramado institucional que lo prepara para asumir los roles adultos: la escuela, la universidad o el trabajo. Tan sólo su identificación como un status de naturaleza intersticial —el de “joven”— lo

---

<sup>2</sup> Buena parte de las referencias empíricas que se siguen están tomadas de la realidad británica, aunque los puntos fundamentales son también válidos, con ligeras modificaciones, para Norteamérica y el resto de Europa Occidental.

libera, a nivel institucional, de los deberes, las responsabilidades y certezas de las estructuras de rol pasadas y futuras. La música pop y la moda adolescente, las prendas y artificios decorativos simbolizan esta instancia liberadora, irresponsable, de carácter hedonista, aplicable a la categoría de la juventud *globalmente considerada*. Lo muypreciado y precario de esta forma de liberación explica la intensidad de los símbolos de inmediatez e inestructuración de la subcultura juvenil, pero es igualmente el fundamento de la tremenda importancia que adquiere el afirmar la pertenencia a esta categoría, la de la “juventud”, que legitima por sí sola esta modalidad liberadora. De donde resulta que esta paradójica interdependencia entre la vivencia liberadora y la pertenencia al grupo constituye la esencia de la cultura juvenil y, por ende, de la música rock. La liberación depende de la pertenencia a dicha categoría; la aceptación subjetiva de los incluidos en ella depende de que se elija la misma forma de liberación que ha escogido el resto del grupo de pares. Por tanto, cabe esperar en la música pop una mezcla contradictoria de rituales colectivos, encarnación de la *communitas* y de la simbología contraria a las estructuras.

Y hay todavía una complicación adicional. David Matza (1969), entre otros, ha sugerido que la gente joven refleja, a la vez que transforma parcialmente, el sistema social asociado al medio de sus progenitores. No es ésta la ocasión indicada para ahondar las sutilezas de clase detectables al interior de la subcultura juvenil, pero se diría que esa transposición sugerida por Matza ocurre de hecho en términos generales. En el nivel obrero, la cultura juvenil surgida a partir de la segunda guerra mundial formaba un todo compacto con el estilo y los supuestos tradicionales de la clase trabajadora, aun cuando sus contenidos culturales parecieran superficialmente novedosos: el estilo específicamente juvenil en la vestimenta, la música y los gestos. Ahora bien, la existencia de la clase trabajadora está considerablemente orientada al grupo, aunque habitualmente jalonada por instancias socialmente *programadas* en las que el exceso y la inmediatez y la ruptura de los tabúes habituales no sólo son tolerados sino esperados: las trasnochadas, las “semanas corridas”,<sup>3</sup> la Navidad, el Año Nuevo y los *rites de passage* tienen, todos ellos, esta cualidad liminoide. Los extraños al grupo suelen confundir estos rituales liberadores de la disciplina impuesta por el

---

<sup>3</sup> En los poblados industriales más antiguos es aún normal que la mayoría de sus habitantes tome sus vacaciones anuales durante la misma semana o quincena, y que las pasen en los mismos centros de veraneo a los cuales acuden, lealmente, año tras año. El dispendio exagerado de recursos es parte adicional del ritual.

universo externo con la libertad existencial absoluta, la falta total de inhibiciones y el hedonismo de carácter exuberante (en esto se inspira, supongo, el viejo cuento de que los sectores obreros son incapaces de posponer la propia satisfacción, una verdad sólo a medias desde el punto de vista sociológico).<sup>4</sup> Para decirlo en pocas palabras, la cultura juvenil surgida de la clase trabajadora es, al mismo tiempo, el despilfarro preceptivo de las “semanas corridas” más la pequeña dosis de rebeldía simbólica que se espera contra las generaciones precedentes y su mundo. Los “utensilios” de la juventud trabajadora son de naturaleza inequívocamente tribal, esto es, se hallan decididamente orientados al grupo. Esto se aprecia claramente al considerar, por una parte, la disposición simétrica de las clavijas en la chaqueta de cuero de un rockero actual o lo austero y puritano de un “cabeza rapada” en su estilización de las prendas de labor, y, como contrapartida, el ecléctico revoltijo en las prendas de un hippie o el colorido efectista, las prendas desteñidas y las baratijas múltiples de un modelito surgido en el Carnaby Street de fines de los sesenta. Estilos tan contrastados nos indican el esencial tribalismo de la clase trabajadora y la fácil adopción de los símbolos de la inestructuración por parte de los sectores medios progresistas.<sup>5</sup>

Recientes estudios de las diversas subculturas juveniles surgidas en Gran Bretaña, en especial de las que se sitúan en el límite inferior de la clase trabajadora, dan cuenta fehaciente del tribalismo descrito. Los “Teds” del período inicial del rock & roll en la década del cincuenta (Melly, 1970; Rock y Cohe, 1970; Jefferson, 1976), los chicos de las motocicletas (Willis, 1978), los “Mods” de comienzos de los sesenta (Cohen, 1972; Hebdidge, 1976a), los “cabeza rapada” y sus derivados a principios de los setenta

---

<sup>4</sup> Los sectores políticos más radicalizados tendían, hasta hace poco, a idealizar al proletariado, considerándolo el único segmento auténticamente vivo de la sociedad —rudimentario, elemental y “en contacto con la vida”—, pero es significativo que, a partir de los años sesenta, la cultura *underground* haya comenzado a percibir a la otrora respetable clase trabajadora como un segmento inoperante y desdeñable, al estar demasiado estructurado, reprimido e inhibido por “el sistema” (cfr. Neville, 1971).

<sup>5</sup> Esto es, desde luego, una simplificación. Globalmente considerada, la juventud obrera no está organizada al detalle (por vía de ejemplo, la idea de la “pandilla” es, en buena medida, un mito) y funciona más bien en virtud de lo que Troeltsch (1931) conceptualizó como un paralelismo de la espontaneidad. Las claves asociadas a los símbolos de pertenencia (estilos en el vestir, vocabulario) son oblicuas: de aquí un cierto frenesí apreciable en los cambios de estilo. Uno debe estar a la altura, para evitar que el no estarlo sea percibido como una deserción.



(Daniel y McGurie, 1972; Taylor y Wall, 1976; Clarke, 1976), los ciudadanos británicos de color e inmigrantes de las Indias Occidentales (Hebdidge, 1976b; Chambers, 1976; Critcher, 1976); los “chicos” que abandonaban la escuela a la primera de cambio para insertarse en labores no calificadas (Willis, 1977; Corrigan, 1976; Parker, 1976; Murdock y McCron, 1973), los *hooligans* de los estadios (Marsh *et al.*, 1978), se caracterizan todos ellos, nítidamente, por esa forma irreflexiva de la solidaridad machista que predomina en la horda masculina.<sup>6</sup> Como contrapartida, las subculturas hippie, *freak*<sup>\*</sup> o de la droga están configuradas, preferentemente, por jóvenes provenientes de la clase media profesional y suelen exhibir un patrón muy relajado en lo que hace la división de roles y los intercambios sociales (Rigby, 1974 (a) y (b); Willis, 1976, 1978; Abrams y McCulloch, 1976). Transforman el individualismo de la cultura paterna —orientado al logro— en liminalidad autoexpresiva... y considerando la naturaleza del *ethos* humanista, no se trata de un cambio radical sino tan sólo de una ligera mutación de los valores paternos (B. Martin, 1975; D. A. Martin, 1975). Su novedosa versión del individualismo de clase media les supone dedicarse al logro de nuevos niveles de conciencia, en lugar del éxito mundano y material. El adolescente de clase media que representa a la gran mayoría (vale decir, ajeno a la “bohemia”) exhibe, por lo general, algunos elementos organizacionales del tipo “red” —de aquí el individualismo y la competitividad— en su propia variante de la subcultura juvenil. Tendrá bastantes más posibilidades que su contraparte de los sectores obreros de pasar de la inmediatez adolescente a una elaboración coherente de la simbología asociada a una “estructuración nula”, al menos en el nivel retórico. La “estructura nula” tiene en los sectores medios acomodados y progresistas su habitat cultural por antonomasia. Los vástagos de tales ambientes sociales suelen concentrarse, en número desproporcionado, en las facultades de artes y

---

<sup>6</sup> Se discute si esto es un reflejo de la cohesión grupal detectable en la cultura adulta, siempre dentro de la clase trabajadora, o representa más bien un intento de *re-crear* una forma de cohesión que la cultura parental ha comenzado a perder. Para los fines del presente análisis, no importa demasiado cuál de las dos hipótesis es correcta; es de todas formas probable que varíe con la época y el lugar. Para los fines aquí propuestos, lo esencial es el hecho *flagrante* del tribalismo verificable en la cultura juvenil de origen obrero.

<sup>\*</sup> *Freak*: término muy difundido en los años sesenta y setenta para designar a los sectores juveniles más extravagantes en su estética y actitudes, equivale poco más o menos a “chalado” (N. del T.).

ciencias sociales dentro de las universidades y en esa auténtica meca de lo liminal que son las “Art Schools” (Musgrove, 1974; Nuttall, 1968).

### **La música rock**

Siendo la manifestación cultural más relevante de la “juventud”, la música rock discurre (por tanto) al arbitrio de una doble contradicción, que a veces deriva en una simbiosis y otras amenaza con resquebrajar el entramado. En primer término, está la permanente tensión que los adolescentes de todos los sectores sociales experimentan entre su adhesión a los símbolos contrarios a las estructuras, que den cuenta de su liberación de los roles y convenciones, y el requerimiento opuesto de ciertos rituales autoafirmativos del grupo de pares. Pero están, además, las tensiones interclases dentro del rock. Lo que surgió como un intercambio simbiótico de los elementos tribales y liberadores de la subcultura juvenil de origen obrero, derivó luego a una tensión en último término imposible de resolver, cuando los sectores medios, en especial los más radicalizados y anárquicos, irrumpieron en la escena para elaborar los símbolos liberadores, de inmediatez y hostilidad hacia las estructuras, e incluso añadirles un elemento de protesta política deliberada. Con todo, durante un breve período, allá por los sesenta, las contradicciones funcionaron efectivamente como una simbiosis y ella unió a las facciones trabajadora y de clase media dentro de la subcultura juvenil, al *underground* y el rock, en una misma y poderosa vertiente cultural. En tiempos más recientes —el álbum “Sergeant Pepper” de los Beatles fue, con toda probabilidad, el simbólico punto de inflexión—, tanto el pop como la cultura juvenil comenzaron a fraccionarse y revertirse hacia sus elementos constituyentes, hacia “mercados” o agrupamientos homogéneos en términos de clase, no sin antes haber suscitado un giro significativo en las actitudes aceptadas en un amplio rango de materias, en especial las concernientes al sexo y la autoridad. Las clases medias de signo progresista filtraron el rock con la lógica contraria a las estructuras, hasta que para muchos dejó de ser reconocible como música rock y se volvió indiferenciable de la música “seria” y de vanguardia. Sin abolir del todo la función del rock como un ritual colectivo, estrecharon los márgenes del grupo de adeptos —para los que tales rituales de pertenencia tenían algún sentido— hasta que la masa juvenil de origen obrero y la juventud adscrita a la clase media convencional quedaron de lado, debiendo evolucionar por su cuenta y resucitar sus propios estilos rockeros. El resultado ha sido una fragmentación de la escena rockera en, por un lado, un resurgimiento del rock & roll elemental de los años cincuenta, y por el otro, una variedad casi infinita de tenden-

cias dentro del rock progresivo, desde el material duro y de rasgos sádicos a los pastiches etéreos de la música romántica e incluso barroca.

### **“Estructura nula” y ritualismo grupal**

Pero no nos anticipemos. Previo al estudio cronológico, es preciso aislar el dualismo recurrente de ciertos motivos dentro del pop, la cuestión de la “estructura nula” en oposición al ritualismo grupal. Adorno había ya advertido, y deplorado, este dualismo básico en el jazz norteamericano de entreguerras (con lo cual aludía, aparentemente, a todo lo surgido entre el blues del Delta y el Tin Pan Alley). Era un derivado de la tecnología contemporánea y el mercado capitalista, encubierto bajo la forma de un primitivismo desinhibido: la llamada “música selvática”, en rigor, la vieja treta de “lo atávico” consistente en un simple golpeteo, aparentemente negado pero reforzado en la práctica por la sencilla triquiñuela del ritmo sincopado. “El principio de lo sincopado, que en primera instancia hubo de atraer la atención sobre sí mismo por la vía de la exageración, se ha vuelto tan evidente que ya no precisa enfatizar los compases más débiles, como era requerido antaño” (Adorno, 1967: 121). Yendo todavía más lejos, era todo fingido; había sido usurpado, desde sus inicios, a la sociedad estructurada de la que pretendía liberarse. “Cualquier adolescente norteamericano más o menos avisado sabe que la rutina deja hoy un escasísimo espacio a la improvisación, y que todo cuanto parece fruto de la espontaneidad está, de hecho, minuciosamente planificado de antemano, con la precisión de una máquina. Pero incluso en aquello que representa auténtica improvisación, en sectores contestatarios que todavía hoy disfrutan, quizás, con estas cosas por mero placer, el único material en juego siguen siendo las canciones populares. Así, las llamadas improvisaciones se reducen de hecho a refritos más o menos convincentes de las fórmulas básicas, en los que el esquema en juego se advierte en todo momento” (Adorno, 1967: 123).

Todo ello vale igualmente para la música pop, surgida tras la segunda guerra mundial. Y los comentaristas más “serios” y “comprometidos” de esta corriente musical se hacen eco hoy, muchas veces, del desprecio que Adorno manifiesta hacia lo que podemos caracterizar como un sucedáneo de lo liminal. Se adhieren a una concepción misional del pop y esperan que sus grandes intérpretes sean profetas de la “liminalidad existencial” y no los simples párrocos de una variante convertida en rutina. Pese a todo, la cualidad simbólica del medio y la ambigua búsqueda de lo liminal por quienes lo consumen hacen inevitable la estilización y rutinización del intento. Preciso es recordar, por otra parte, que toda forma musical es un

código: sin alguna estructura resulta ininteligible; lo sincopado no puede literalmente existir sin los compases.

Mick Jagger, entre otros, era muy consciente de este hecho, de carácter general. En una entrevista radiofónica concedida en 1973, manifestó su flagrante desprecio hacia aquellos grupos que aparecían en el antiguo programa televisivo “Ready, Steady, Go!” sin haber ensayado previamente su actuación, amparándose en la inspiración del momento y la “espontaneidad”, con lo cual conseguían tan sólo alguna “basura trillada”. Los Rolling Stones solían ensayar tres días seguidos para un programa de diez minutos, planificando con exactitud las luces, el sonido, las cámaras, la disposición y los movimientos grupales. Eso sí era “auténtica espontaneidad”, sostenía Jagger, cuando habían ensayado tanto que todos sabían exactamente lo que iba a ocurrir y podían luego arriesgarse a improvisar y salirse ligeramente del programa sin estropear el patrón básico. En pocas palabras, no había espontaneidad sin la disciplina de un artesano ni forma alguna de expresividad que no se ciñera a un código bien definido.

Análoga dualidad a la que tanto consiguió decepcionar a Adorno imprimía su sello al estilo de John Cage, el decano de la música *avant-garde*, que desarrolló cuidadosamente cierta apariencia, ciertos gestos corporales de carácter único, para enfatizar la ruptura con las convenciones.

Como queda de manifiesto en estas consideraciones, es muy difícil hablar y escribir de la música rock (especialmente cuando uno forma parte de la subcultura del rock) en términos cognitivos precisos; la crítica periódica suele apoyarse en la metáfora, la evocación y un lenguaje específico de la tribu. Por cierto que, de todos los puntos expuestos en la introducción teórica a este artículo, hay suficientes ejemplos prácticos en el universo de la música rock y, más que todo, de los significados implícitos e inarticulados que sugieren sus símbolos plenos de ambigüedad. Desde luego, es posible toparse con fanáticos de la técnica que analizan con todo detalle la progresión en los acordes, las letras o la tecnología al servicio del rock (por extraña casualidad, estos especímenes suelen ser del sexo masculino e intérpretes aficionados, más que mujeres o espectadores pasivos), pero la reacción más habitual de los adeptos al rock, de todas las clases sociales y todos los niveles educacionales, es su insistencia en que el fenómeno ha de ser directamente experimentado como una amalgama de sonido, efectos visuales, sentimientos, atmósfera, gente (un espectáculo decididamente *multi-media*) y no analizado (cfr. Williams, 1978; Frith, 1978b). La palabra evoca el fenómeno más que diseccionarlo, y puede resultar curiosamente deformadora para el no adepto. Richard Meltzer (1970), en un valioso y excepcional

estudio acerca del rock, intenta de hecho lo imposible, esto es, el equivalente verbal de lo que un adepto con cierta capacidad expresiva experimenta ante el medio y su reacción a todo ello. Su libro discurre, estilísticamente, entre el dadá y la fenomenología y es, en buena medida, un derivado de la sensibilidad de signo progresista que habría de tornarse habitual a fines de los sesenta. Meltzer insiste en que el rock alcanza su máximo logro estético cuando “habla en el idioma desconocido”, es decir, cuando expresa, de manera oblicua y elusiva lo inefable:

Un espacio entre lo transitorio e inasible, entre lo finito e imperceptible, es el escenario en el que se representa algo situado entre lo bendito e inaprehensible y lo que es profano y desechable: (...) he aquí el dominio de ese idioma desconocido (Meltzer, 1970: 112-113).

O considérese el párrafo siguiente a la luz de mi análisis previo de la fuerza que revisten los mecanismos de fuga simbólica como la violencia sexual y la experiencia mística:

La analogía más grandiosa, y más familiar a nosotros, de este idioma desconocido (de todas formas desconocido) es, en la experiencia humana, el (puro y simple) orgasmo. Un orgasmo, como todos sabemos, va en un lento *crescendo* a medida que ocurre e irrumpe de pronto, restituyéndolo a uno a la Tierra, evidentemente enriquecido (Meltzer, 1970: 120).

El misticismo y la muerte son las otras dos metáforas a las que recurre insistentemente. Sostiene de manera casi explícita que el rock, en tanto constituye un sistema simbólico, se resiste en última instancia al análisis cognitivo. “El rock es lo más/menos indicado para ser diseccionado verbalmente porque todo ello no tiene, en rigor, la menor importancia. Al mismo tiempo, el análisis del rock puede ser tan insípidamente válido y suficientemente dañino/inofensivo como para que al rock en sí, como fenómeno musical, le resulte por completo irrelevante” (Meltzer, 1970: 120). Sólo un ex filósofo y ex letrista de rock puede emplear este vocabulario y esta sintaxis, pero todo ello da cuenta del fenómeno con gran viveza y propiedad. Resulta por lo demás llamativo el hecho de que Meltzer crea detectar a menudo ese “idioma desconocido” al que alude en los giros y defectos de las piezas más elementales del rock: *demasiada* complejidad, “un tema saturado de varias lenguas”, acaban distorsionando el producto. A medida que el rock de los años setenta va recreando las simplezas del rock

& roll temprano, esos ecos y esas simplezas adquieren un novedoso significado, más rico y más ambiguo que el de sus a menudo rudimentarios prototipos, debido a todo lo que está entre líneas —el “idioma desconocido” depende en su eficacia de las sensibilidades implícitas e históricamente arraigadas. Y un miembro de la tribu, como el propio Meltzer, está mayormente capacitado para oírlas que un extraño. Puede ser, simplemente, que Adorno fuera culturalmente “sordo” a los significados asociados a las “ordinarieces” del jazz.

En la simbología del rock abundan los significados “cognitivamente” ambiguos, pero muchos de ellos se apoyan en determinadas técnicas musicales. La musicología del rock es un tema vastísimo, al que vale la pena echar una ojeada aquí. Esa acotación burlona y de buen tono que dice que el rock & roll (o el reggae, o la música punk) de los primeros tiempos es un material elemental de apenas tres acordes (o incluso un único acorde) no es enteramente cierta y, en lo que tiene de cierta, resulta de todos modos parcial. El rock temprano es una mezcla fascinante de formas musicales convencionales y ciertos elementos de ambigüedad en lo musical. Tomó prestada su estructura básica directamente del blues de doce compases, que en su versión clásica resultaba claramente predecible, incluso en la secuencia precisa de los acordes.<sup>7</sup> El rock & roll absorbió, además, ciertas modalidades del blues y su entonación (incluida la notación), a pesar de lo cual se asienta con firmeza en las convenciones tonales y melódicas. En rigor, la música blanca del tipo “hillbilly” que, junto al blues negro, constituyó un modelo para el rock de los primeros tiempos, era en sí misma un derivado de la tradición europea. Sobre estas bases se injertó un ecléctico revoltijo de otros elementos que iban desde el estilo canturreado de las grandes orquestas que proliferaban en la década del treinta y el cuarenta a las técnicas de improvisación del jazz, todo ello entreverado con cierta energía adolescente muy primaria, que fue la novedosa contribución de los chicos blancos pobres y de la clase trabajadora. Como John Cage se apresuró a señalar, el sello del rock ha sido, desde siempre, aquel golpeteo machacón, enfático, de cualidades hipnóticas, aun cuando ha recurrido habitualmente a una serie de técnicas para introducir una cuota de ambigüedad: no tan sólo al ritmo

---

<sup>7</sup> La secuencia es normalmente tónica, dominante, tónica, subdominante, dominante, tónica. De aquí la acotación burlona de los “tres acordes”. La estructura puede parecernos simple, pero la tradición del blues ha entretejido toda clase de sutilezas a partir de ella. Y la improvisación es posible ciertamente porque la secuencia es predecible.

sincopado y los excesos decibélicos, sino, por ejemplo, consiguiendo que la estructura de compases resulte algo menos evidente por la vía de conferirle un peso equivalente a cada compás. La repetición (una triquiñuela de corte dadaísta para sugerir, tal vez, que la cosa penetra) o los finales “diluidos” en lugar de la cadencia altisonante al término de una canción son dos ejemplos claros de esa ambigüedad —que dejan al oyente por las nubes— fruto de que el rock es ante todo música grabada. Todas estas técnicas incorporan efectos liminales a la estructura musical convencional del blues, la balada o la melodía folclórica.

Con la evolución que el rock experimentó en los años sesenta, en particular durante el período vanguardista de finales de esa década, ganaron terreno los principios de indeterminación (del ritmo, la melodía, la armonía, la instrumentación, las letras, etcétera) y la práctica de la (cuasi) improvisación. Todo se hizo más largo y complicado. Las piezas grabadas a principios de los cincuenta lo fueron en discos de 78 r.p.m.: eran idénticas en su forma musical y extensión. Los jovencitos en motocicleta de Paul Willis sabían exactamente cuánto duraba un *single* de aquellos años. Thom Gunn (Gunn, 1957) lo estableció a su vez con precisión: “Por dos minutos afloran en cualquier bar...” De modo que los adolescentes y sus motos cronometraban sus carreritas por el barrio guiándose por los temas que de Elvis o Jerry Lee Lewis sonaban en la gramola (Willis, 1978: c.4). En los setenta, en cambio, los de corta duración (ahora en formato de 45 r.p.m.) constituían el plato principal entre los primeros 30 de los discos más vendidos. Su estructura musical era más variada y los temas eran más largos: la duración habitual era, ahora, de unos cuatro minutos, en tanto que en el mercado de los larga duración una “canción” podía durar hasta veinticinco minutos. Por vía de ejemplo, el álbum “Pirates” de E.L.P. es una minicantata que abarca un lado entero de un L. P.

La sofisticación creciente y el acelerado desarrollo de la tecnología incorporada al rock fueron un incentivo para la mayor complejidad musical de los sesenta. Una proporción bastante menor de la música rock inicia su andar en el papel. Buena parte de ella evoluciona a partir de las sesiones grupales que, para entretenerse, organizan los diversos intérpretes con sus instrumentos y equipos. Y cuando a un grupo que funciona se le ofrece un estudio completo de grabación para emplearlo como campo de prueba y laboratorio, el anhelo de experimentar ha de resultarle irresistible a cualquiera, aun al que no sepa leer una sola nota musical en una partitura. Así, termina siendo irónico, pero entendible, que grupos como los Who o los Beatles, que se hicieron ricos y famosos a base de temas muy simples y

adscribibles a una “fórmula” determinada, arribaran finalmente a una situación en la que les fue posible jugar musicalmente con los artificios de la era electrónica. Previsiblemente, esto contribuyó a transformar sus derivados (cfr. Palmer, 1976).

La apariencia de los intérpretes de rock ejemplifica aún más nítidamente que la propia música la atracción contradictoria que sobre ellos ejercen “las estructuras” y la ambigüedad. Bill Haley y sus Cometas, el más precoz de entre los supergrupos de rock, representó tan sólo un ligero adelanto respecto a las grandes orquestas surgidas durante la guerra en el ámbito de la cultura popular. Las grandes orquestas eran de mediana edad y sus miembros actuaban uniformados (con traje de etiqueta), para enfatizar el espíritu de grupo, su respetabilidad y “sofisticación”. También el grupo de Haley utilizaba uniformes, pero hechos de telas escocesas y chillonas. Además, jugueteaban en escena con sus instrumentos como hacían algunos jazzistas de raza negra. Hay una hermosa fotografía de los Cometas (Johnson, 1969) en la que el bajista aparece tendido de espaldas y balancea su instrumento en el aire con los pies, en los que luce además un par de calcetines decididamente extravagantes. He aquí la primera expresión del simbolismo corporal de naturaleza antiestructural. El rock & roll de los primeros tiempos se tomaba muy en serio el simbolismo corporal, y los blue jeans, los zapatos de ante y las camisas al estilo del lejano oeste acabaron transformados en una suerte de convención barriendo con los uniformes de los *outsiders*.

A principios de los sesenta surgieron los grupos (las solidaridades) de cuatro miembros, cuya unidad se expresaba en el corte de pelo y en los trajes idénticos. Los símbolos de lo antiestructural se reducían a las bufonadas y los gestos corporales, que habrían de culminar en extravagancias tales como las batallas campales en el escenario o la competencia agresiva entre los integrantes de un grupo para “expulsarse mutuamente de la escena” (Cream) o bien en la práctica de destrozar costosos instrumentos (los Who). Algunos grupos más recientes han llegado a sugerirle al auditorio que los abuchee en lugar de aplaudir, sólo para romper con las convenciones; o han rociado a los asistentes con espuma.

A mediados de los sesenta la vestimenta uniformada del grupo dio paso a una más completa iconografía corporal de signo antiestructural, con cada miembro del grupo ataviado no sólo de manera distinta sino con prendas vistosas y ornamentos extravagantes. Un recital de Bob Dylan y Joan Báez en 1976 (“Hard Rain”, televisado por la BBC en diciembre de ese año) constituyó un tumultuoso despliegue de la iconografía corporal de



naturaleza religiosa, étnica y política: cruces, estrellas de David, cintillos emblemáticos de la guerrilla árabe (o vietnamita), pañuelos gitanos, camisas y cinturones de las minorías étnicas (¿sudamericanos?, ¿de los pueblos balcánicos?, ¿de los indios norteamericanos?). De este modo, con el correr del tiempo, el simbolismo corporal de carácter antiestructural se ha vuelto cada vez más extravagante, y ha sido la ocasión elegida la que determina, por sí misma, los gestos de consonancia grupal.

Análogo dualismo se manifiesta en otras facetas características del rock. Por ejemplo, el que sea al mismo tiempo una búsqueda solitaria y una ceremonia pública: una fantasía privada a solas en el propio cuarto, con la grabadora, las fotos y las publicaciones especializadas, o igualmente un fenómeno de euforia grupal en la discoteca, el recital pop o el festival de rock. Este último recurso es un indicio palpable del anhelo de crear sistemas sociales de naturaleza transitoria, exclusivos de la cultura rock y juvenil. El festival de rock ofrece una vivencia pasajera —y, por ello, relativamente aproblemática— de lo que puede ser una utopía carente de estructuras: una comuna de fin de semana para las secretarías, los estudiantes y los corredores de bolsa. Se trata, una vez más, del ritualismo que sugiere la pertenencia inmediata, indolora y sin costo alguno, signada por una búsqueda compartida de los mismos símbolos de inestructuración social.

Los clubes de fans y las publicaciones especializadas son algunos de los elementos claramente ritualísticos dentro del rock. A su manera, evocan los templos y los textos sagrados de un culto esotérico. La obsesividad con que las revistas para los fans (*fanzines*) tratan cuestiones por lo demás triviales nos sugiere una manipulación de los textos a la manera en que sólo ocurría antaño entre las facciones fundamentalistas del Islam y el cristianismo. El papel que juegan los ídolos del pop está, a su vez, impregnado de sugerencias ritualísticas y religiosas: “Clapton es Dios” es uno de los divertidos (sólo en parte) slogans que los seguidores de Cream solían enarbolar. Aun los críticos menos proclives a una visión pedestre de las estrellas del pop —ésa que las concibe como una demostración palpable de que cualquier muchachito de barrio puede alcanzar la fama y la gloria— no logran desprenderse de términos como “ídolo” o “chamán”, y la noción de “carisma” se ha convertido en parte indispensable del léxico empleado por los periodistas del sector (siendo, a la vez, el nombre de un sello grabador). Ray Gosling, antiguo miembro del *underground* británico, ha participado del fenómeno del pop desde sus inicios en la década del cincuenta, y descrito con brillantez la intensa identificación que el pop suscita entre el intérprete y sus oyentes, brindando a éstos una sensación de pertenencia compartida y,

simultáneamente, una versión realzada de sus experiencias más personales, sus decepciones, sueños y deseos. El ídolo al que ven como un Niño-Dios, una figura evocadora de Ismael, el solitario, el *outsider* inasequible pero deseado, que vende su juventud y su belleza, y cobra para ser crucificado dos veces por noche —“Tu imagen pública hecha de tus resquicios privados, ya sean el alma o la piel o la mente” (Gosling, 1962)—, en un ritual en público hecho de lo más íntimo y de los elementos tabúes de la experiencia personal. El musicólogo Wilfred Mellers (1971) señala algo parecido cuando compara la técnica vocal de ciertas estrellas del pop, de Mick Jagger y Jimi Hendrix en particular, con los cánticos que entonan los más variados curanderos, y repara en que los símbolos e imágenes del pop se centran cada vez más en contenidos ajenos a la civilización cristiano occidental: en símbolos que parecen más apropiados para dar cuenta de los gestos de rebeldía. Ocurre pues, una vez más, la ritualización progresiva de un cuerpo simbólico anticonvencional, antiestructural.

No es que se exagere la importancia del gesto desafiante y el status del *outsider*. Son la violación de los límites y tabúes. Funcionan a la vez como una bofetada a la cara del universo adulto encasillado y un estandarte en torno al cual puede agruparse la “juventud”. El hecho de escoger sustancias estimulantes de carácter ilegal (la yerba, el ácido) por sobre otras legalizadas (el alcohol) era, para la mayoría de sus adeptos, una forma de afianzar la identidad grupal y también la búsqueda de experiencias próximas al neomisticismo o verdaderamente liminales. Contar con ciertos ídolos como Jagger, en el papel de mártires enfrentados a la policía y la convención, era simplemente formidable para la cohesión intragrupal. La preferencia por radios piratas y sus discjockeys en un estilo anarcovodevil, en lugar de las emisiones de la BBC, servía al mismo propósito. “Escucha Radio Carolina o muere” era un *graffiti* habitual en los años setenta.

La burla estrafalaria de las convenciones adultas, el énfasis agresivo en la sexualidad flagrante, y especialmente en la sexualidad de signo viril narcisista y potencialmente violenta, han sido una constante del pop. Desde los primeros tiempos del rock & roll, el de los años cincuenta, la cualidad dominante de la amenaza ha sido un ingrediente básico del pop. Una teoría muy difundida sostiene que dicha amenaza es en algún sentido “genuina”, pero que ella ha sido astutamente reorientada por el capitalismo de signo mercantil, que, desde la perspectiva de George Melly, tienta al toro salvaje y aguerrido con una “papilla dorada” y luego se desliza tras él para castrarlo en tanto está distraído: de este modo, “el varón rebelde es convertido en un fetiche masturbatorio para las adolescentes” (Melly 1970). Adorno emplea

en análogo sentido la iconografía de la castración. Lo que esta interpretación en particular obvia es casi tan relevante como lo que sugiere. Lo primero es aclarar que, a contar del mismísimo Elvis Presley, los intérpretes más agresivos y toscos no han sido los mayores éxitos comerciales: los entendidos en música progresiva reverencian hoy, digamos, al joven Chuck Berry o a Howlin' Wolf bastante más que a Elvis, que era de raza blanca y, por comparación, un espíritu dócil; prefieren igualmente a los Stones y los Animals antes que a los Beatles, y así sucesivamente. Pero subsiste el hecho de que fueron Elvis y los Beatles los que se convirtieron en ídolos internacionales: sus discos se vendían no sólo por las maquinaciones de los empresarios del sector sino porque el mercado pedía esos productos y no la variante “rudimentaria” o “más auténtica”. Un detenido examen de los listados de éxitos y las ventas discográficas demuestra, una y otra vez, este punto en particular. Baste señalar aquí un único ejemplo. En una recopilación de los listados de éxitos en el Reino Unido, entre 1956 y 1969, ese eterno adolescente que era Cliff Richard, un auténtico relacionador público del fundamentalismo cristiano y la juventud “de inquietudes sanas”, resultó segundo después de Elvis en el total de éxitos disqueros y tercero después de los Beatles y Elvis entre aquellos ubicados en el primer lugar del listado (Fowler y Fowler, 1972). Todos esos listados demuestran que el “material rompedor” es un gusto minoritario y apunta claramente al mercado de los larga duración y no al de los de corta duración. Esta oposición entre, digamos, un Mick Jagger y un Cliff Richard, o entre Los Osmond y un Alice Cooper, es otra idea recurrente dentro del pop. La polarización entre el rebelde de naturaleza delictiva y el chico bueno de la casa vecina opera no sólo *entre* los protagonistas del fenómeno sino también en la imagen dual que un mismo individuo proyecta. Elvis no era sólo la encarnación de la sexualidad animal y la arrogancia varonil sino un cantante de Gospel y un ídola de mamá. Tommy Steele, su réplica inglesa más conocida, era energía a secas más que agresividad y su carrera fue una muestra evidente y legítima de la industria del espectáculo, al explotar el descaro y el encanto proverbial del *cockney* londinense: una fórmula conocida en un nuevo envase. Los ejemplos abundan.

El punto es, en suma, que el medio —el pop, la industria del espectáculo— es de carácter simbólico y, como tal, es puro ademán y puro estilo en sí mismo. La rebelión auténtica, la rupturista, ha de discurrir por otras vías, más agueridas: por la vía política, la del crimen o la que sea. El resultado es, en definitiva, que la rebeldía proclamada por el rock es de naturaleza *estilizada*. Muy pocas de sus estrellas lo prefieren de otro modo, aun cuando muchos puedan verse arrastrados por su propia retórica de lo liminal. Incluso los

Rolling Stones fracasaron en su afán de promover la rebelión fuera de los escenarios y la asumieron, finalmente, como un pasaporte directo al estilo de vida relajado y permisivo del “jet set” internacional. Muchas de las más furibundas personalidades rockeras tuvieron éxito únicamente en autodestruirse con una sobredosis de anomia. A mayor abundamiento, la mayoría de los consumidores adolescentes está sólo jugueteando con lo liminal. El punto no radica en que el capitalismo prefiera el orden y los jóvenes la revuelta, sino en que la gran mayoría de éstos anhela una apariencia y los símbolos de la revuelta sin su trasfondo real; quiere ser una amenaza sin jamás romper los moldes sociales conocidos, para que el universo en rededor siga resultándole familiar y, por ende, seguro. Así, el rock es el mero ademán ritual de lo liminal, no una primera instancia de la revuelta: la imagen y no la sustancia.

Y lo que la “juventud” anhela con igual intensidad que todo eso es el símbolo de pertenencia generacional y el sentido de exclusividad que esto le brinda al confrontarse a otras generaciones. El certificado de defunción del estilo rockero es, pues, su aprobación por parte del universo adulto o bien la intromisión en sus filas de cultores púberes y adolescentones, el pop azucarado, el pop de los nenes, esto es, de la generación de los hermanos pequeños. De aquí los cada vez más frenéticos cambios de estilo y la transitoriedad vertiginosa de cada generación pop, en la medida que cada estilo es difundido por los medios de comunicación hacia arriba, al segmento de la cultura popular adulta, y hacia abajo, al mercado infantil. La exclusividad generacional es bastante más huidiza y fugaz que los símbolos institucionalizados de la revuelta, los cuales configuran el elemento común de amenaza que une un estilo determinado al estilo subsecuente. La paradoja se hace presente una vez más en esa necesidad de contar con elementos rituales portadores de la identidad y una inversión equivalente de energía en cambios constantes.

### **Elementos rituales y cambios constantes**

La otra dialéctica del rock se aprecia mejor en un breve resumen de su devenir cronológico. El problema es que, aun cuando todos los sectores sociales inmersos en la subcultura juvenil y el pop se la pasan haciendo malabares entre los símbolos de desestructuración y los rituales colectivos entre pares, en última instancia las clases medias de inspiración progresista optan por los primeros y la clase trabajadora por los segundos. Lo que ocurrió, en suma, fue que, tras una fase inicial en la que el pop era exclusi-

vamente proletario —simple, repetitivo y declaradamente ritualista—, las clases medias progresistas y los sectores *underground* irrumpieron en escena para poner el novedoso medio de los sectores populares al servicio de su propio mensaje. Tras su éxito breve y transitorio en los años sesenta, los excesos del rock progresivo suscitaron una reacción contraria, particularmente entre la clase trabajadora, que se revirtió al rock elemental de los años cincuenta y acogió el reggae, la variante de las Indias Occidentales, en muchas de sus piezas, luego el soul y ahora (quizás) el “punk rock”. A mi entender, toda esta historia puede dividirse en cuatro períodos muy claros. El primero es el del rock & roll; el segundo la era de los Beatles y los Stones, cuando el provincianismo inglés adquirió transitoriamente carta de ciudadanía universal, se volvió cosmopolita; el tercero se inicia como la invasión del sonido *folk* y la protesta surgidos en el Greenwich Village y en Los Angeles, y evoluciona hasta convertirse en un vigoroso movimiento de corte milenarista que alcanza máxima expresión el '68, con la revolución estudiantil; y el cuarto es el de los años setenta, de carácter multidimensional, con una multiplicidad de estilos que coexisten cada uno de ellos con públicos aislados y en buena medida homogéneos en términos de clase.

### El rock & roll

En su primera etapa el pop era exclusivamente “proletario”, “maloliente, aunque vigoroso”, como lo describe George Melly con cierto aire de superioridad, propio de un jazzista surgido de las filas de la clase media (Melly, 1970). El jazz mantuvo, de hecho, apartados del jazz durante casi una década a los sectores medios radicalizados de Gran Bretaña. El rock & roll era un injerto del ritmo y el barullo de los negros estadounidenses con el estilo canturreado de los blancos y fue la primera modalidad específica de música adolescente. El ritmo era sencillo y machacón, las imágenes, patrimonio de la adolescencia, de sus actividades y sentimientos. Había bastantes más insinuaciones sexuales abiertas que las de la música popular de las épocas precedentes, y una buena cuota de agresión y energía.

Las letras eran simples y evocaban los elementos concretos de la vida adolescente: los blue jeans, los zapatos de ante, los automóviles norteamericanos y las noches de sábado, o bien eran rimas sin sentido como las que cultivaba Ricardito. De los críticos de rock, es Nik Cohn el único que logra captar la esencia del fenómeno: “El rock & roll era una música muy simple. Lo único importante era la bulla que metía, su impulso, su agresividad, su frescura. Todos los tabúes le parecían aburridos. Prácticamente no

había letras, tan sólo sencillos slogans a escasa distancia del galimatías. No era pura y simple estulticia, pura y simple incapacidad de escribir letras mejores; era un código adolescente, casi un lenguaje de señales, que haría absolutamente incomprensible el rock para los adultos”. Aun cuando estos rituales adolescentes apelaban a ciertos motivos desestructurantes, no asumían la forma de una protesta social o una hostilidad generalizada hacia la estructura vigente sino que expresaban la crispación del joven ante la pérdida de tiempo que representaba la escuela, se regocijaban escarneciendo a la autoridad y cultivaban, por sobre todo, las imágenes asociadas a una parranda interminable el sábado por la noche. Era música para bailar y fue la expresión musical de los primeros “Teds” y luego de los Rockers. Cuando menos en Inglaterra, a sus ídolos les fueron conferidos nombres viriles y agresivos, apropiados al fenómeno: “Acero”, “Furia”, “Los Salvajes”.

### Los Beatles y los Stones

La fase siguiente, la era de los Beatles y los Stones, es el período de los denominados “Mods”. Si bien los Who siguen constituyendo el grupo Mod por antonomasia y legaron a la posteridad ese auténtico y conciso “himno a la juventud” que es “My Generation”, no debemos olvidar que, antes de embarcarse en su etapa “progresivo iluminada”, también los Beatles eran apenas “un grupito de Mods algo más avispados” (Nuttall, 1968). En este período, el estilo derivó de los intérpretes individuales a los grupos, y los nombres de los diversos conjuntos eran con frecuencia tan sólo un chistecito mordaz: los “Beatles” (deformación del término *beetles*, escarabajos, incluyendo la partícula *beat*: golpear, martillar), los “Animals”, los “Kinks” (término polisémico, traducible en este contexto como “pervertidos”). El eje se trasladó de Londres a las provincias, en alguna medida porque las ciudades provincianas menos refinadas —Liverpool, Glasgow— se habían convertido en centros florecientes de clubes adolescentes en los que los jovencitos, influenciados por el jazz, muchos de ellos con la enseñanza media cumplida y poco más, experimentaban con novedosos injertos del blues negro en los estilos rockeros de los cincuenta y congregaban en torno suyo a grupitos de seguidores locales. No se trata de explicar aquí el éxito sin precedentes de los Beatles sino de determinar algunos de sus ingredientes sociales. En primer término, representaban un paso adelante, en lo social, en relación con el rock inglés de los primeros tiempos, a pesar de su deliberada tendencia a magnificar su identificación con la clase trabajadora. Eran la quintaesencia de los Mods: clase trabajadora situada en el

límite superior de su espectro a las clases medias bajas, ambas beneficiarias de la movilidad educacional, de la “cinta transportadora” de la educación. Habían preservado cierta cuota de furor y canalizaban buena parte de ella en las críticas de la periferia a los centros urbanos, deleitándose con una imagen falsa de Londres. Utilizaban prendas adolescentes provocativas, informales y a la moda. Eran, en rigor, la mezcla perfecta a los ojos de todo el mundo: la dureza de las botas militares (Lennon), el niño bonito de la casa vecina (McCartney), el solitario conmovido (Harrison) y el tamborilero simpático, auténtico representante de la clase trabajadora (Starr). Encarnaban, de hecho, las tensiones y la simbiosis del pop en sí y su trayectoria posterior a la disolución del grupo ejemplifica claramente el punto. Lennon, el desertor de la Art School encontró, momentáneamente, su tierra prometida en la facción más anárquica de la estética *avant-garde* con signos de protesta social y recorrió la gama completa de las actitudes supuestamente progresistas, desde exhibir sus genitales en un filme al estilo Warhol a los *happenings* de corte pacifista. McCartney siguió bello y melodioso y se integró, aparentemente sin resquemores, a la vida elegante y regalada de la costa oeste norteamericana. Aún se conserva hermoso y cultiva un pop armonioso con su nuevo grupo Wings. Previsiblemente, Harrison se quedó pegado en la fase del misticismo oriental con el que todos coquetearon, pero en una variante relajada. Tan sólo Ringo Starr permaneció más o menos fiel a sus orígenes y desarrolló una carrera exitosa en la industria del espectáculo, asombrosamente parecida al derrotero de Tommy Steele. Ellos cuatro engloban toda la energía y el problema fundamental del pop: la vanguardia entreverada con la clase trabajadora; los contenidos profundos versus el ritmo a secas; la agresividad versus la dulzura romántica. Sus mayores éxitos emplearon las fórmulas adolescentes más sencillas y de carácter ritual o la emotiva nostalgia de la vida en los barrios de casas pareadas.

Por cierto que la simbiosis acabó desintegrando a los propios Beatles. La opción *avant-garde* terminó por deglutir al resto. Su conversión a la causa de las drogas y el misticismo oriental, como un último requisito de la autenticidad personal (la liminalidad de nuevo, ciertamente) fue el punto de escisión del conjunto y el medio globalmente considerado.

El Sargento Pepper, el rock ácido, las letras sicodélicas y los instrumentos orientales le granjearon al grupo las simpatías de los progresistas de día domingo, que idolatraba y aclamaba como “significativos” la resonancia

---

\* *Moors murders* en el original. Es un vocablo originado en la época de las cruzadas, que alude, en este contexto, al extremismo de los intelectuales. (N. del T.)

ambigua de las letras, el eclecticismo de la música y el sadismo *avant-garde* del humor, referencias que suscitaban la complicidad de los “matamoros”.\* El conjunto decía y hacía lo que el *underground* venía predicando desde hacía una década o más. No tan sólo los progresistas de fin de semana sino, a la vez, los sectores radicalizados a tiempo completo los alababan como la auténtica voz de la “juventud” y “la verdad”. Jeff Nuttall (1968), uno de los autores *underground* más sagaces y analíticos, escribió en Gran Bretaña:

Los Beatles fueron, y son todavía hoy, el mayor catalizador de este proceso de aceleración global que supuso el desarrollo de esta nueva subcultura. Ellos despojaron al universo del pop de su carga violenta, de su inhibición, que era fruto de la ignorancia, de su complejo de inferioridad. Despojaron al universo de la protesta de su carga violenta, de su inhibición, que era fruto de la ignorancia, de su complejo de inferioridad. Despojaron al universo de la protesta de su cualidad seriosa y santurrana, despojaron al universo del arte de su mortal seriedad.

Peter Fowler, un crítico tan perspicaz como Nuttall, aunque posterior, en contacto con la juventud de los sectores populares, hizo un diagnóstico algo distinto:

Junto a los que pensaban que los Beatles eran los “salvadores del rock”, había infinidad de gente que pensaba que John Lennon estaba absolutamente chiflado (Fowler, 1972: 18).

Fowler cita un testimonio revelador de uno de sus informantes surgidos entre los “cabeza rapada”, un aprendiz de Birmingham que había cumplido los quince en 1967: “Odiaba esa mierda del Sergeant Pepper y lo que los Stones habían hecho con ‘She’s a Rainbow’. Después de eso, mis amigos y yo nos dedicamos a ir al *pub*” (Fowler, 1972: 18-19).

### El movimiento milenarista

Fue dicho testimonio una luz de advertencia, pero en 1967-1968 nadie la tuvo mayormente en cuenta. La “conversión” de los Beatles y el flirteo con las drogas y el misticismo de todos los grupos a la cabeza —los Stones, los Who, etcétera— inauguran el tercer período histórico, la era hippie. Esta fase, la etapa milenarista del Greenwich Village/Los Angeles, es una mezcla de los contenidos *avant-garde*, en los cuales se reflejaba



y reproducía la temática anárquica del arte y el *underground* (Martin, 1975). Era puro utopismo antiurbano de signo rousseouniano, impregnado de la herencia romántica, oscura y violenta, de un Sade y un Nietzsche. Fue el equivalente musical del milenarismo hippie, aun considerando la bifurcación normal, de carácter sectario, entre un ala pasiva y otra violenta, lo que reproduce a la perfección la doble tendencia del romanticismo: los pacíficos hippies ingleses de Glastonbury o Charles Manson en California. Lo llamativo del rock inspirado en este movimiento es que el ala pasiva, al canalizarse en la música, es decididamente explícita, en contraposición al hermetismo y las transmutaciones de que hacen gala las facciones violentas. La rama violenta y adventista asumió de preferencia una cualidad mágico-religiosa antes que las formas abiertamente políticas, en tanto el ala pasiva, aun cuando carecía de un programa político coherente y exhibía a su vez un fuerte componente religioso, produjo de hecho letras con un elemento de protesta social.

La variante apacible incluía guitarras acústicas, entonaciones *folk*, instrumentos orientales e himnos que la juventud urbana entonaba, con loas a la existencia bucólica y pastoril. El mensaje concreto era “el amor y no la guerra”, el llamado a deponer la codicia y a combatir la contaminación, la política y la burocracia. Las drogas eran un benéfico soporte para la ampliación de la conciencia individual. Los intentos musicales, las vestimentas (prerrafaelistas, o jeans, y abundantes collares) y el estilo de vida eran una mezcla de eclecticismo anárquico y fraternidad comunal, de “estructura nula” y ritual colectivo. Fue la época en que el festival pop se constituyó en un eje ceremonial de primerísima importancia. El recurso a las drogas cumplía un doble propósito: eran un signo de identidad, de apertura perceptual, y al mismo tiempo desdibujaban los contornos, producían una yuxtaposición fantástica, absurda y surrealista de imágenes, despojando a la tecnología del siglo XX de su carácter de “ciencia” (perniciosa, encasillada) para convertirla en “magia” (buena, liberadora). El “rock ácido” conservó el golpeteo ritual, bajo las melodías dislocadas y letras de corte surrealista.

Bob Dylan, el juglar representativo del período, ejemplifica a la perfección la paradójica mezcla de violencia y placidez. Es la clásica mezcla de condena violenta del universo adulto y la sociedad urbana en un estilo que idealiza la mansedumbre. El tono es duro y sus temas de amor son tan amargos como sus canciones con contenido social.

Resulta, pues, apropiado que en 1973, en su primera aparición cinematográfica, Dylan entonara un himno a Billy the Kid, como el ideal del “individuo liberado” que proponía Sam Peckinpah: la violencia como requi-

sito de la libertad está siempre presente, aun en la variante apacible de la doctrina hippie. La carrera de Dylan ejemplifica, a su modo, la contradicción inherente a los motivos contrarios a las estructuras. El problema es si la iconografía y técnicas de la maquinaria tecnológica contemporánea van en apoyo del demonio que representa el universo encasillado, adulto y burgués, o si pueden llegar a constituir un símbolo y agente de lo liminal y juvenil. La tradición contestataria del segmento *folk*/estudiantil se siente amenazada por, y desprecia, la tecnología urbana y se adhiere a lo que Adorno descartaría sencillamente como una manifestación de primitivismo atávico y postizo. El que Dylan se decidiera a incorporar la amplificación electrónica y apoyarse en el grupo de rock tradicional causó un tremendo furor; fue percibido en la época como una suerte de herejía, aun cuando, en épocas recientes, muchos de los adeptos a la escuela de protesta folk se sumaron a la iniciativa y se regocijan hoy con las instancias complementarias de ambigüedad que todo ello les brinda. La tradición contestataria de Chuck Berry en los años cincuenta a Bruce Springsteen en los setenta, ha echado mano a la tecnología, en especial al automóvil y la motocicleta, como una metáfora del poderío sexual y personal y de la propia libertad. La maquinaria evoca la iconografía de la era espacial, que sugiere a su vez fantasías utópicas o la pesadilla futura, en todos los casos una negación del presente.

Pero en los sesenta la tradición “pastoril” adquirió, predominantemente, la forma de un utopismo naif, contrario a la tecnología y antiurbano, que liberaba a sus adeptos de sus inhibiciones sexuales, y postulaba el ideal de “ver crecer las flores” (“Feeling Groovy”) para alcanzar la armonía social en estado puro. Esta facción del movimiento dio lugar a un vasto caudal de melodías apacibles y al redescubrimiento, por los adolescentes de los sectores medios, de la música seria y romántica, desde Mussorgsky a Vaughan-Williams (King Crimson; Focus; Emerson, Lake y Palmer).

La facción adventista del pop es menos aprehensible en Gran Bretaña que en Norteamérica. Los Beatles flirtearon con ella en temas como “A Day in the Life”; los Stones encontraron a su amparo nuevas fuentes de iracundia y agresividad, y en los campus universitarios surgieron tipos estrafalarios como Arthur Brown, cuya actuación mezclaba el vudú, la ciencia-ficción, los rituales aztecas y el horror fílmico en una vena humorística. En Gran Bretaña Jimi Hendrix fue, con seguridad, la figura de mayor importancia, con sus cabellos al estilo afro, las drogas, el sonido violento de la guitarra y la vocalización excesiva y el influjo del vudú, la magia negra y otros elementos de esa índole. En Norteamérica todo fue más explícito. Conjuntos como Tuli Kupferberg’s Fugs y Mothers of Invention, el grupo

de Frank Zappa, empleaban cualquier triquiñuela incluida en el manual del violentismo *avant-garde* y eran los preferidos del estudiantado con inquietudes revolucionarias. Predicaban las doctrinas hippie y yippie y recurrían a las técnicas habituales de ruptura con los tabúes. Por vía de ejemplo, Zappa apareció desnudo y en los huesos, dentro de un lavatorio, en la carátula de uno de sus álbumes. Tuli Kupferberg proclamaba que “todo el que no baile en las calles debería ser asesinado”. Pero fueron, con seguridad, Jim Morrison y los Doors los que marcaron la mayor proximidad del pop comercial al estilo milenarista de un Charles Manson, con mensajes como “Divine is Free” (“Lo sublime es liberarse”), “Break Loose” (“Rompe ataduras”) y el llamado a hacer todo lo que fuera desenfrenado, pues el camino a la salvación pasaba por el oscuro sendero del exceso demoníaco.

En las grandes ciudades de Gran Bretaña la “juventud” progresista optó por las experiencias de carácter *multi-media*, organizó marchas que exigían la legalización de la yerba, ingería alimentos macrobióticos, se interesaba en el misticismo oriental, en la magia negra y blanca, y redescubrió los atractivos del mito, la alegoría y los sencillos cuentos de hadas. Tolkien fue el inspirador de la variante apacible (aun los Who hacían referencias a Tolkien; el punto de reunión fundamental de la vanguardia londinense era “Gandalf’s Garden”) y Herman Hesse del ala más oscura (un conjunto muy popular en los Estados Unidos se llamó, por ejemplo, “Steppenwolf”). En el novedoso léxico del rock proliferaban los magos, las diosas de la luna, las damiselas lejanas e intocables, los amantes diabólicos y niños endemoniados. Los grupos adoptaron nombres surrealistas o de ciencia-ficción: Pink Floyd, Soft Machine (¿un eco del botiquín en el lienzo de Oldenberg?), Led Zeppelin, Moby Grape, Jefferson Airplane, Grateful Dead. Las carátulas de los discos y los afiches de los recitales se transformaron en obras mayores del arte pop, el pastiche surrealista, el Art Deco. Nadie pretendía sentar las bases de ninguna revolución, pero todos recurrían a alguna variante de los contenidos asociados a la “estructuración nula” para oponerlos a la sociedad convencional, y todo el mundo se afanaba por crear nuevos rituales fraternos e “ilustrados” con ritmo de rock. Ciertos grupos, como Pink Floyd y Soft Machine, penetraron de lleno en el dominio de la música electrónica *avant-garde* y dieron recitales en el Albert Hall y la Round House. Pero como bien lo señaló amargamente el “cabeza rapada” al que cita Pete Fowler, ya no era posible bailar al compás de la música.

Todo ello les parecía espléndido a los estudiantes más radicalizados, a los académicos jóvenes, a las Art Schools y el auténtico *underground*, pero ¿cuántos “cabezas rapadas” de Birmingham apreciaban verdaderamente

el verso libre, el intrincado misticismo o las referencias a T. S. Eliot y Ezra Pound que Dylan se permitía? La consecuencia directa de ello, a principios de los setenta, fue un resurgimiento del rock & roll de los cincuenta y la aceptación del reggae, el estilo machacón de las Indias Occidentales, por parte de los “cabezas rapadas”, como la única forma de recuperar la simplicidad y la música con la cual se podía bailar. Los viejos ídolos del cincuenta cobraron nuevo impulso, en particular Elvis y Chuck Berry, y los nuevos grupos comenzaron a experimentar de nuevo con el sonido de esos años. Se estrenaron películas y obras musicales del rock & roll de aquella época e incluso algunos sectores de vanguardia comenzaron a explorar hacia atrás en los “clásicos”, en parte por pose y en parte porque las tácticas de-estructuradoras habían llegado tan lejos que se habían vuelto contraproducentes. Es interesante advertir que, así como el hippismo suscitó una tendencia contrapuesta entre los seguidores de Jesús, la aparición del rock inspirado en su figura es, de igual modo, una reacción menor, aunque paralela, dentro del pop. En parte, es la reacción de las clases medias bajas, en parte la búsqueda de lo “efectista” por los sectores progresistas y, también en parte, la restitución de la tradición religiosa familiar en un popurrí de ítemes, en la ecléctica mescolanza de motivos en juego: si cabía imaginar a Jesús como el James Dean del siglo I, incluso él podía ser admitido en el panteón de los héroes marginales. O dicho en los términos de Lindisfarne (1971):

Dedica un pensamiento a Jesús / que sólo tenía un pesebre / que fue  
aprovechado sólo por hablar / y por amparar lo que no correspondía.

### **La multidimensionalidad del fenómeno en los setenta**

En la década del setenta, la mezcla incluía los mismos ingredientes que antes. En el cuarto de siglo que ocupa la historia del rock, el medio había descubierto ya todas las técnicas disponibles para dar cuenta simbólicamente de lo liminal, a través de variados motivos de carácter antiestructural que pudieron desplegarse, entonces, en el ritualismo de la *communnitas* específica de cada grupo de edad. Los setenta no añadieron nada nuevo al léxico disponible, pero implicaron su reutilización de varias formas diferentes, todas ellas de interés. Hemos de considerar aquí tres procesos característicos. El primero es la fragmentación del mercado en diferentes públicos, organizados en torno a los principios habituales de diferenciación social:

por edades, sexo, clase social, nivel educacional y región. De ellos, la clase social y la edad son las variables más relevantes. El segundo proceso es el de la institucionalización y usurpación de los contenidos por las estructuras más amplias de la sociedad. El tercero se deriva de la naturaleza contraproducente de los símbolos antiestructurales. Los tres procesos son interdependientes pero, en beneficio de una mayor claridad expositiva, será mejor analizarlos por separado.

En primer lugar, consideremos el desmembramiento del universo pop tras esa breve *communitas* sin clases, o casi, que caracterizó a la fase intermedia de los Beatles. Varios estudios recientes han evidenciado patrones distintivos en las preferencias musicales, que varían en función de la clase social y la región (cfr. Mungham y Pearson, 1976; Frith, 1978). Por cierto que la crítica periodística ha funcionado, en los setenta, con el supuesto incuestionable de que, dicho muy burdamente, los “proletas” y el estudiantado prefieren diversos tipos de rock.

Cito aquí tan sólo un estudio para brindar una idea global de las significativas diferencias de clase apreciables en los gustos. Graham Murdock y Robin McCron analizaron una muestra representativa de adolescentes pertenecientes a las escuelas de las regiones del centro de Inglaterra a principios de los setenta (Murdock y McCron, 1973) y encontraron evidentes diferencias entre las predilecciones de los egresados de enseñanza media, todos los cuales pasarían a integrar (y normalmente provenían de) la clase media, y las de los desertores escolares tempranos, el segmento adscrito a la clase trabajadora. Cada grupo despreciaba al otro y su música. Los egresados de enseñanza media describían a los desertores tempranos como “esos cretinos de enseñanza media” o “esos estúpidos latosos”, y se caracterizaban a sí mismos, y a quienes preferían la modalidad del rock progresivo, como “gente que escucha atentamente los discos y reflexiona acerca de ellos” o “gente que está verdaderamente en sintonía con la música y no la prefiere sólo porque lo hacen sus amigos”: un ideal personalista e individualista. Los desertores tempranos describían a los adeptos de la música progresiva como “bichos raros”, “chalados” o “chiflados” y se percibían a sí mismos como “gente con una pizca de gusto”, “gente a la que le gusta bailar”, “gente que está en onda con la multitud”.

La terminología del “nosotros” y “ellos” varía con cada época y lugar, pero el patrón general tiende a repetirse (cfr. Williams, 1978; Frith, 1978). Esto explica las reyertas sectarias entre los aficionados al pop para determinar cuáles grupos se hacen acreedores, con precisión, a una etiqueta determinada: la del rock, el soul, el “heavy metal”, el “rhythm and

blues”, la “música progresiva” y así sucesivamente. También los intérpretes favorecidos por los diferentes sectores sociales varían con la época. Los sectores populares de fines de los sesenta preferían las nuevas versiones del rock & roll de los años cincuenta, el rock de aquella época en versión actualizada, con mejores recursos de amplificación (Status Quo, Sweet) o bien a los más toscos aficionados, lo cual servía para reafirmar el viejo sueño de que cualquier muchachito de un barrio popular podía lograrlo si tenía una oportunidad (Deep Purple); Eddie and the Hotrods; Black Sabbath (Weiner, 1974). Más tarde flirtearon con el estilo agresivo de un David Bowie, pue-de que en igual medida por sus pronunciamentos de corte “fascistoide” y su música (Taylor y Wall, 1976). En la actualidad, una parte de tales sectores parece estar desplazando sus gustos hacia las más recientes estiliza-ciones de lo que podemos denominar el “estilo del lumpen proletariado”: el “punck rock” o la “new wave” (que la prensa ha rotulado como “el rock de los cesantes”), con sus insignias nazis, los clips y aretes en las orejas, el cabello tratado con henna y el maquillaje de corte prostibulario para las chicas, aparte las ropas cuidadosamente rasgadas para los chicos. Parece todo muy extravagante y sus nombres resultan amenazantes —Strangers (Estranguladores), Sex Pistols (Pistolas Sexuales), The Damned (Los Condenados)— aunque, musicalmente hablando, suenan igual a lo que se hacía en 1953, con una pizca adicional de obscenidad y el sintetizador como complemento a las guitarras. Pero, ante todo, los adolescentes británicos de la clase trabajadora adoptaron la música *beat* “negra”: primero el reggae y luego el soul, quizás porque era música “marginal” y, fundamentalmente, porque podían bailar a su ritmo, para lo cual se requería tan sólo de un “acorde de soul” y un ritmo machacón. La red de discotecas populares diseminadas en la parte norte del país se ha convertido, de preferencia, en el corazón de la música soul (Cumplings, 1975).

La clase media y la población estudiantil cultivan sus propios estilos y se inclinan, todavía hoy, por la música progresista con contenidos políticos y la música *avant-garde* de fines de los sesenta. Prefieren escuchar el rock serio en lugar de bailar a su ritmo. A modo de ejemplo, Bob Dylan disfruta en estas latitudes de un mercado permanentemente receptivo a sus afanes y, en los recitales que dio en Londres el 78, fue un éxito total. Pero el segmento de clase media dentro del universo rockero es un cliente muy escurridizo. Los adeptos rockeros de tales sectores tienen tendencia a deambular a través de las fronteras étnicas y de clase, en busca del “auténtico” reggae, el “soul punk” y los intérpretes homosexuales, al tiempo que

desdeñan las imitaciones en plástico que parecen destinadas al mercado masivo. El adepto “comprometido” con el rock acepta únicamente el genuino carisma y no el programado, aunque muchas veces resulte difícil diferenciarlos. Hoy por hoy ocurre en Gran Bretaña que el mercado estudiantil ha acabado por usurpar en buena medida el punk y reempaquetar la anarquía de los sesenta en el envoltorio del estilo punk durante los setenta (Frith, 1978c; Davis, 1978; “Jubilee”; filme de Derek Jarman, 1978).

La dificultad para hacer generalizaciones en torno a qué grupos y estilos son los preferidos por los diferentes públicos es consecuencia, en parte, de la celeridad con que se suceden los cambios en el sector. Los estilos nacen, maduran y se difunden permanentemente hacia arriba y hacia abajo, en las jerarquías de edad y de clase. Adicionalmente, la rueda gira aún más rápido a medida que el pop se va atrincherando en los medios de comunicación instantánea. Después de todo, en los años cincuenta muy pocos jóvenes disponían de su propio tocadiscos o radio, o incluso de un televisor para toda la familia. Hoy día la mayoría de los adolescentes tiene acceso no sólo a la radio hogareña, el televisor o el equipo de alta fidelidad, sino a los transistores de uso personal, las radios para el automóvil, las radiograbadoras y los tocadiscos stereo o cuadrafónicos. De modo que los estilos se trasladan a mayor velocidad. Puede que un intérprete adoptado por un público en particular sea desechado por sus seguidores originales cuando comprueban que otros sectores, a los que desdeñan, comparten sus gustos (Slade; T. Rex; Rod Stewart; 10 CC; el fenómeno es prácticamente universal). Y el éxito comercial desmesurado acabará, casi con certeza, alejando a los adeptos con inquietudes intelectuales.

Aparte de ello, el problema no es sólo de clase y de diferencias educacionales; es también, y en la misma medida, una cuestión generacional. Simon Frith hace notar que las diferencias atribuibles a la edad son bastante más fáciles de documentar, pues se hallan más generalizadas que las diferencias condicionadas por la clase social (Frith, 1978b). Los estilos se filtran con suma rapidez hacia abajo, al mercado del pop infantil. En 1970 “Top of the Pops”, el programa televisivo de la BBC, era en la práctica un espacio infantil. Y los programas de dibujos animados para niños de seis años exhibían asépticas versiones del pop surrealista, el de contenidos sádicos y el que jugueteaba con la magia negra: “Quiero ser tu amante vudú”, cantaba una chiquita típicamente americana, con pecas y cola de caballo, en un programa infantil de las cinco de la tarde (“Josey and the Pussycats”, un programa de dibujos animados de Hanna/Barbera).

Todo ello dificulta cada vez más la preservación de los límites para

cada generación rockera. Nada dura para siempre..., ni siquiera el engendro cultural de la liminalidad adolescente. Y no tan sólo resulta muy difícil conservar las fronteras al interior de la propia subcultura juvenil sino también esa frontera más amplia que separa a la juventud de las varias porciones del mundo adulto. Los estilos rockeros se transfieren también hacia arriba, al universo de las diversiones adultas. Las variantes reblandecidas y edulcoradas de la música rock proliferan en los programas televisivos de variedades y las salas de teatro, en el Festival de Eurovisión y otras instancias similares. Coexisten con Sinatra, Andy Williams, Tom Jones y Petula Clarke, como afrecho del sábado noche para los padres y abuelitos. Como ocurrió con la mezcilla, el pop se ha vuelto ubicuo, música ambiental para las dueñas de casa y los aviones.

También la intelectualidad adulta obtiene de ello su tajada. En tanto, por un lado, el *show business* incorpora abiertamente el pop, la *avant-garde* se abre de manos para usurpar la vitalidad del medio específicamente juvenil. Jagger actúa en varios filmes.<sup>8</sup> Ken Russell toma la ópera Tommy, de Pete Townshend, y la lleva al cine, situando a los Who al final de un derrotero que incluía a Elgar, Richard Strauss, Mahler y Tchaikovsky. Y corona luego su labor con una extravagancia del “pop art” aún más desaforada: su lisztomanía, la vida de Liszt, Wagner y el régimen hitleriano en versión rock, de nuevo con los Who como protagonistas, incluyendo esta vez a Ringo Starr. El Göthenburg Ballet danza a los compases de Emerson, Lake and Palmer. Rick Wakeman se jacta de que su música habrá de figurar, al cabo de una década, en las pruebas de acceso a la enseñanza superior. Leonard Bernstein interpreta a los Beatles con una orquesta sinfónica completa.

Pero el proceso usurpatorio no ocurre sólo en una dirección. El rock extiende sus propios tentáculos y absorbe elementos de donde pueda: su íntima devoción a la causa de la violación de los límites impuestos redundo, al final, en cierto eclecticismo indiscriminado. Ello posibilita el saqueo de todas las fuentes de la cultura popular y de elite. Las alusiones a los ídolos de los medios de comunicación, desde Chaplin a Monroe; las citas tomadas de los estilos más tempranos del rock, desde el despreciado *ragtime*, la música del Tin Pan Alley y el género del *music hall*, al jazz y el blues, dos

---

<sup>8</sup> En 1977 se reestrenó en Londres la película *Performance*, del propio Jagger. La publicidad en el metro londinense decía: “Diez años atrás estaba muy por delante de su época. Ahora está Usted listo para ella”.



géneros normalmente favorecidos por los adeptos. La música oscila a su vez entre Bach, la ópera y hasta las rarezas de los himnos. Van Gogh se une a Cristo, y a cualquier adolescente vapuleado, entre las figuras heroicas que asoman en las letras del pop. Las carátulas de los álbumes recrean el cubismo, el Dadá, a Picasso, el Impresionismo galo..., prácticamente todo. Al menos tres carátulas recientes han utilizado como modelo el “Retrato de Mr. James”, la obra surrealista de Magritte. Emerson, Lake and Palmer se presentan a sí mismos como tres ángeles renacentistas en una de sus carátulas (*Trilogy*). El grupo Queen, entre otros, emplea el *falsetto* y los efectos de un contralto para evocar la música eclesiástica temprana y la sonoridad operática del *castrato*. Los poetas de antaño y contemporáneos son frecuentemente citados, plagiados y copiados.

El medio es tan voraz y tiene tal avidez de nuevos materiales que permanentemente compromete su propia exclusividad y deja en pie tan sólo una débil frontera entre su propio ser, de carácter sagrado, y el profano mundo exterior. Si se transgrede repetidamente un límite en particular, deja de constituir un límite y su violación deja a la vez de funcionar como un símbolo de lo antiestructural. La crítica periodística especializada más reciente exhibe un síntoma llamativo de todo esto. El rock ha comenzado a obsesionarse con su propia historia. En los últimos tres años, o poco más, la radio, la televisión y las revistas de Gran Bretaña han hecho el cuadro genealógico del rock: en Inglaterra, la Radio le dedicó seis meses a una historia radial del blues, entendido como una de las raíces del rock, y en la primavera de 1977 la cadena ITV emitió una serie histórica en seis capítulos de la música popular, que también apareció en formato libro (Palmer, 1976). Las principales revistas de rock y algunos de los suplementos dominicales que vienen con el periódico han publicado resúmenes fotográficos de la evolución del rock. Hay ahora enciclopedias del rock y archivos de las grabaciones realizadas. Todo esto da cuenta de la institucionalización del fenómeno, que ha sido encasillado y rutinizado en documentos oficiales, aun cuando inició su andar como el medio que favorecía la expresión espontánea. Cuando intentó definir el pop, en fecha tan tardía como 1970, George Melly reparó precisamente en su naturaleza volátil e inconstante, entendida como su esencia: el momento es siempre más liminal que el monumento. Y escribió: “(El pop) es sensible al cambio, pero se diría que a nada más... No extrae conclusiones, no hace comentarios, no propone soluciones. No reconoce pasado alguno ni tampoco futuro, ni siquiera el suyo (Melly, 1970, 7)”.

A pesar de ello, las publicaciones más recientes se abocan a rastrear específicamente sus raíces; a negar la hipotética novedad de lo que sucedió a principios de los cincuenta y hacer hincapié en la continuidad de la tradición que produjo el rock contemporáneo: De este modo, Ian Whitcomb (1972) arriba a la fase del rock & roll tan sólo en la parte cuarta de su libro, dividido en cuatro partes, y Tony Palmer (1976) llega a la década del cincuenta recién en la página 204 del suyo, que consta de 286 páginas en total.

El descubrimiento del ancestro y el legado hereditario del rock se relaciona con varios otros fenómenos. En parte, lo hemos caracterizado ya como una consecuencia del eclecticismo del pop, que echa por tierra su propia exclusividad. Pero es, también en parte, atribuible al carácter limitado y contraproducente de la simbología de naturaleza antiestructural, en especial cuando ha de recurrir a las instituciones como su medio de expresión. En este punto cabe insistir en lo muy dependiente que es, en su propio significado e inteligibilidad, lo antiestructural de las estructuras. Hemos visto además que la *societas* estructurada (la cultura adulta de masas, la cultura de elite, la cultura infantil) realiza giros constantes para asimilar los preciados símbolos de la liminalidad pop, un hecho que fuerza al rock a desplegar gestos violatorios del tabú y de los límites cada vez más extremos, como una forma de insistir en su identidad particular. Pero los cimientos de su identidad son de carácter institucional y a un tiempo simbólico, y la base institucional del pop es, en última instancia, un gran negocio. Los empresarios del sector son, en su mayor parte, un grupo muy diverso al de los intérpretes y al de su clientela juvenil (Frith, 1978). Al menos en Gran Bretaña muchos de los empresarios de los primeros tiempos eran astutos egresados de los colegios privados que se abocaron a gestionar la carrera de los ídolos sin experiencia surgidos de la clase trabajadora. Los empresarios del sector entran al negocio para ganar dinero, no por una vocación misionera relacionada con la "liminalidad existencial". Colaboran asiduamente con los *managers* y promotores de la cultura popular en el ámbito del cine, la televisión, la radio y el negocio de ropa y cosméticos, y a menudo utilizan el rock como un punto de apoyo para diversificar sus propios intereses comerciales en tales direcciones. Puede que el notorio (y ya disuelto) conjunto punk de los Sex Pistols fuera el último alarido en la vena del rock contestatario y furibundo, durante el año de su disolución, pero su *manager*, Malcolm McLaren, un ex estudiante de arte, obtuvo pingües ganancias con la venta de la tenida punk por antonomasia en su boutique especial. Y se apresuró a sacar cuantiosas

ventajas comerciales del asesinato de Nancy Spungeon y el arresto y posterior suicidio de Sid Vicious, batiendo todas las marcas británicas del mal gusto con sus poleras llorando la muerte de Nancy y sus afiches con el ataúd del propio Sid. El ejemplo es extremo, pero el caso es típico; toda forma de publicidad es buena siempre que venda. El ejemplo es característico, en ningún caso infrecuente.

Este proceso de institucionalización acelera el desarrollo inherente a los símbolos de carácter antiestructural. Me he referido a ello antes, en los términos de Kenneth Burke, cuando habla del “principio de entelequia”: la tendencia a llevar un símbolo o una idea determinados hasta el límite más puro y explícito de su propia lógica. Arthur Koestler (1970) emplea un concepto similar, que él denomina “el principio de reversión” de un estilo cultural determinado, en virtud del cual cada estilo en particular, una vez que se han desarrollado todos sus rasgos primordiales, se desplaza naturalmente a versiones más extremas y exacerbadas de sí mismo, hasta que agota su propia lógica y provoca la aparición de un contra-estilo. Algo de ese proceso en particular ha ocurrido, ciertamente, en el terreno de la música pop. Dijimos previamente que los símbolos más poderosos de todo léxico cultural tienden a aglutinarse en torno al sexo, la violencia y el misticismo. En el caso de la subcultura juvenil, debemos añadir a la autoridad y el control como otros dos demarcadores, por lo demás evidentes, entre el universo juvenil y el mundo adulto. Por ende, los gestos que escarnecen a la autoridad y ensalzan el hedonismo ocupan, a su vez, un lugar central en la simbología de lo antiestructural.

Pero hay un límite a lo que pueden conseguir tales símbolos sin volverse contraproducentes. Consideremos el motivo de la sexualidad masculina, que comprime simbólicamente el sexo, la violencia y la autoridad en un restringido despliegue de gestos. Los ídolos blancos de la primera época, salvo unas pocas y notables excepciones, como Jerry Lee Lewis, tendían a mezclar estos gestos con sus opuestos: la imagen del chico bueno de la casa vecina. El rock ha jugueteado siempre, a través de su historia, con estos dos polos..., al menos en lo que respecta a la imagen pública. La prensa informó en cierta ocasión (marzo de 1977) que Charlie Watts, integrante de los Rolling Stones, había declarado a propósito de la muy publicitada amistad de Margaret Trudeau con el grupo: “¡No me gustaría que *mi* esposa se asociara con tipos como nosotros!”. La imagen del amante-diabólico ha sido explotada hasta límites expresivos cada vez más extremos. Curiosamente, la agresividad sexual de un Presley en la década del cincuenta nos parece hoy de lo más “clásica” e indirecta si la comparamos con la de un Jim Morrison,

por ejemplo, en la década de los sesenta, o un Alice Cooper y un David Bowie en los setenta. Cooper y Bowie representan dos formas evolutivas distintas, pero igualmente relevantes, del principio de ruptura con los tabúes del sexo/violencia/autoridad. Alice Cooper interpreta canciones que ensalzan los disturbios callejeros, el asesinato de niños y la necrofilia (aunque su mayor éxito fue un tema que empleaba la fórmula de los años cincuenta y decía en su inicio: “¡Se ha acabado el colegio, para siempre!”). Ha hecho estallar vejigas llenas de sangre en montajes simulados de una masacre infantil y arrojado al auditorio los cuerpos sin cabeza de varios pollos aún tibios y zangoloteantes. Bowie arriba a lo liminal por una vía distinta. Exhibe con ostentación su condición andrógina (unisex o multisex) y, dependiendo de la época, ha jugado con la iconografía asociada al violentismo fascista y las mutaciones propias de la ciencia-ficción.

En una medida algo menor, la representación de la sexualidad femenina ha tenido un desarrollo similar, y la agresividad y ambigüedad del rol se han vuelto ligeramente más notorias. Así y todo, los principales intérpretes dentro del pop siguen siendo fundamentalmente hombres y las imágenes de la sexualidad son arrolladoramente masculinas y narcisistas (McRobbie y Garber, 1976). En este punto, el proceso de exageración puede llegar a ser contraproducente en dos sentidos. Si se le explota hasta las últimas consecuencias, la amenaza acaba diluyéndose en una risita por lo bajo y se transforma en el *grand guignol* que es la película de terror en clave de farsa. Alice Cooper y sus émulos británicos (como Wizard y Kiss) derivan al *comic*, y resultan, por ende, inofensivos. Es contraproducente a la vez porque, al segundo en que el medio acuña un nuevo símbolo que representa, en este caso, el sadismo en lo sexual, es instantáneamente “levantado” por la industria del rock, esto es, profusamente difundido por los mecanismos de promoción, la publicidad, los discjockeys y la prensa. En seguida, una hueste de imitadores lo copia —al igual que Roxy Music, Iggy Popp y otros copian a Bowie— y esparce al resto del mercado. Finalmente, se le “blanquea” para los consumidores infantiles y adultos, quedando los innovadores del rock en libertad de idear alguna nueva treta que pueda transmitir el mensaje de lo antiestructural. El punk recorrió este amplio espectro en tiempo récord. Apenas si se había acuñado el término punk en 1976, cuando las revistas de rock comenzaron a publicar artículos con aires necrológicos, en los que se decía “el punk ha muerto”.

Aun el impulso conducente a la expresión explícita puede resultar intrínsecamente contraproducente. La obscenidad flagrante tuvo, muy probablemente, menos impacto a mediados de los setenta que las meras insi-

nuaciones o los gestos corporales ambiguos de las primeras épocas. El tema de Townshend, “Shy don’t you f-f-f-fade away”, resultó sin duda más incisivo que cualquier otro tema en el que se incluyera completa la palabrita de cuatro letras.\* La “f-f” tartamudeada es un ejemplo excelso de ese “idioma desconocido” al que Richard Meltzers alude. Y cuando los Sex Pistols proclamaron, en 1977, que creían en el sexo sin amor, su público, conformado básicamente por las *groupies* (ese conglomerado de vírgenes vestales del pop que alimentan el fulgor del carisma e immortalizan el pene de sus ídolos en yeso), no puede menos que haber suspirado con cierta decepción, al sentir que había oído eso antes. O bien concluir, como han hecho tantos a estas alturas, que, para eso, era mejor atender nuevamente a los “clásicos”: Elvis y Chuck Berry ya lo habían dicho todo, y con menos aspavientos.

Paradójicamente, la celeridad de los cambios ha provocado en el pop el mismo efecto immortalizador que ha tenido sobre los derivados de los estudios Disney: se puede reestrenar *Bambi* cada tantos años para la nueva generación de infantes. Y esos mismos niños pueden, al cabo de los años, redescubrir a los Beatles. El hecho de que un filme inspirado en el álbum del “Sargento Pepper” constituya una propuesta comercial en 1978 confirma lo anterior.<sup>9</sup> El éxito permanente de unos cuantos supergrupos que habían iniciado su andar a principios de los sesenta (los Stones y lo que quedaba de los Who) forma parte del mismo fenómeno. Así pues, aun cuando pareciera que el “medio” ha arribado a un callejón sin salida, le queda todavía la posibilidad de hollar el mismo territorio infinidad de veces.

### Alcances finales

Esto me lleva a un último punto, que en más de un sentido constituye la premisa básica de este artículo. Los símbolos que empleamos cumplen la función primordial de orientarnos en nuestro universo. Es efectivo que el rock elabora la instancia liminal: el arrebató, los altibajos emotivos del amor

---

\* Townshend juega implícitamente en el tema, ya desde el título, con las sugerencias de la f tartamudeante, que remite inevitablemente al verbo de cuatro letras: *fuck* (N. del T.).

<sup>9</sup> El filme en sí lo tergiversa todo: aun cuando asume provocativamente el mensaje del “rock ácido”, implícito en el álbum del “Sargento Pepper”, la película apunta claramente al mercado púber.

y la desesperación, del egoísmo y el aislamiento..., pero descansa a la vez en imágenes del universo establecido y confiable. Es un espejo de la urbe: de los autos y ropas, la amistad y la sexualidad, el juego (y ocasionalmente el trabajo), el paisaje rural y urbano, y de los valores y supuestos compartidos por las clases sociales, los géneros, las razas y las diversas localidades geográficas. Es uno de los depositarios contemporáneos del mito, de los héroes, las leyendas, las baladas, las sagas y juglarías, que han contribuido desde siempre a realzar y poner de manifiesto la naturaleza íntima de los acuerdos sociales, a englobar los modelos, a exhortarnos y ponernos sobre aviso. Greil Marcus nos brinda un análisis simplemente brillante de cómo esta sola faceta del rock norteamericano comunica y perpetúa ciertas imágenes claves de la sociedad estadounidense (Marcus, 1977). Aunque no era el objetivo fundamental de este artículo, sería injusto de mi parte no rescatar en este minuto aquellas facetas del rock que vienen a reforzar la continuidad cultural y que, al otorgar sentido y significación a lo más trivial de la vida cotidiana, acaban apostando por la dimensión del orden en la dicotomía eterna del orden versus el caos.

De todas las facetas del orden social que el rock estructura, mediatiza y refleja, la sexualidad constituye, probablemente, el elemento más relevante. He hablado, con cierta amplitud, de la sexualidad como una poderosa metáfora de lo liminal, pero la sexualidad se relaciona, en sí misma, con los roles genéricos y el rock juega un papel fundamental en este proceso de socialización del rol. La mayor parte de los jóvenes descubre hoy su propia sexualidad en, y a través de, la música rock. El simbolismo del rock discurre paralelamente a la praxis de la pubertad, a medida que el joven va traduciendo el conocimiento teórico en vivencias, a medida que se prueba en los roles y emociones, de manera vicaria y en la vida real. En general, la música rock ha tendido siempre a reforzar las diferencias genéricas: parafraseando a Simon Frith y Angela McRobbie (1978) el “cock-rock” (“rock del pájaro”, en su acepción genital) está hecho para (y por) los machos (por ejemplo, Thin Lizzy); el amor romántico para las hembras y los púberes (por ejemplo, David Cassidy). Aun la modalidad contracultural del rock de fines de los sesenta aludía mayormente a las deidades maternas antes que a la igualdad sexual. Puede que, en la actualidad, la dicotomía empiece a resultarle

---

<sup>10</sup> Como bien lo señala Frith (1978, a, b, c), el universo de los intérpretes está claramente dominado por varones y muy pocas intérpretes femeninas serias lo han “conseguido”, excepto en el campo del folk. En el ámbito del rock “duro”, tan sólo ahora empiezan a surgir unas cuantas protagonistas notables.

algo menos intensa, pero es un proceso lento. Si existe, de hecho, algún cambio, está ocurriendo en dos vías. Por una parte, unas pocas intérpretes femeninas del rock<sup>10</sup> han asumido la agresividad sexual de la tradición del cock-rock (por ejemplo, Millie Jackson, Patti Smith, las Slits, Poly Styrene of XRay Specs) y apelan a las tácticas golpeantes de la corriente punk o el movimiento feminista, que a menudo recuerdan a las reinas tempranas, y más osadas, del blues, como Ma Rainey. Como contrapartida, el macho rockero se muestra reacio a desechar la concepción primitiva y agresiva de la sexualidad, pues constituye un arma fundamental en el arsenal del simbolismo rockero que rompe con los tabúes. Tan sólo cuando la tradición dominante en el rock se decida a parodiar o revertir las actitudes machistas, como una forma de romper con un tabú del propio medio, llegará a manifestarse una convergencia auténtica de los roles sexuales. Hasta aquí hay escasos indicios de esto último, salvo entre los excéntricos del rock, aun cuando el “rock gay” y “rock punk” podrían experimentar algo más en esta línea (por ejemplo, la Tom Robinson Band). Entretanto, la paradoja central del rock estriba en que utiliza el símbolo máspreciado de lo liminal, es decir, la sexualidad, para reproducir y reafirmar la diferenciación en roles sexuales que proponen la sociedad y, particularmente, los patrones rígidos de las clases bajas.

Más de alguien, dentro o fuera del universo del rock, podría objetar que todas estas consideraciones en torno al fenómeno son pura y simple palabrería. El rock es un *juego*, por encima de todo lo demás, y le tienen sin cuidado las interpretaciones pretensiosas: es diversión pura, las discotecas, el baile, la energía desbordada y el arrebato sensual. Por cierto he dicho poco de todo esto, porque es, a fin de cuentas, una faceta que debiera resultar evidente a los adeptos y los que no lo son: una faceta relevante y obvia. Tan sólo me cabe añadir que el animal humano, aun aquel que nace en nuestra cultura protestante, solemne por definición, vivencia en todo momento lo profundo y lo más trivial, lo efímero y lo insustancial en las mismas instancias. Igual cosa vale para la música rock.

### Referencias bibliográficas

- Abrams, P. y McCulloch, A. 1976. *Communes, Sociology and Society*. Cambridge: Cambridge University.
- Adorno, T. W. 1967. “Jazz”, pp. 121-132. En Adorno, T. W. *Prisms*. Weber, S. y S. (trads.). Londres: Neville Spearman.

- Auden, W. H. 1976. *Collected Poems*, E. Mendelson (antol.). Londres: Faber and Faber.
- Bell, D. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres: Heinemann.
- Berger, P. L. 1969. *The Social Reality of Religion*. Londres: Faber and Faber.
- Burke, K. 1966. *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California.
- . 1970. *The Rethoric of Religion*. Berkeley: University of California.
- Chambers, I. 1976. *A Strategy for Living: Black Music and White Subcultures*. pp. 157-166. En Hall, S. y Jefferson, T. (comp.).
- Clarke, J. 1976. *The Skinheads and the Magical Recovery of Community*, pp. 99-102. En Hall S. y Jefferson T. (comp.).
- Cohen, S. 1972. *Folk Devils and Moral Panics*. Londres: McGibbon y Kee.
- Cohn, N. 1970. *AwoBopaLooBopaloPBamBoom: Pop from the Beginning*. Londres: Paladin.
- Corrigan, P. 1976. "Doing Nothing", pp. 103-105. En Hall y Jefferson, T. (comp.).
- Critcher, C. 1976. "Structures, Cultures and Biographies", pp. 167-174. En Hall y Jefferson, T. (comp.).
- Cummins, T. 1975. "The Northern Discos", pp. 23-33. En Gillett, C. y Frith, S. (comp.).
- Daniel, S. y McGuire, P. (comp.). 1972. *The Paint House*. Hardmondsworth: Penguin.
- Davies, I. 1978. "Anarchy in the UK", pp. 18-21. En *Canadian Forum*. Mayo, 1978. Toronto.
- Douglas, M. 1966. *Purity and Danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- . 1970. *Natural Symbols*. Londres: Barrie y Rockliffe.
- Durkheim, E. 1952. *Suicide*. Spaulding, V. A. y Simpson, G. (trads.). Londres: Routledge and Kegan Paul.
- . 1975a. *Elementary Forms of the Religious Life*. Swain, J. W. (trads.). Londres: Allen y Unwin.
- . 1975b. "Individualism and the Intellectuals", pp. 59-73. En Pickering, W. S. F. (comp.), *Durkheim on Religion*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Edelman, M. 1971. *Politics as Symbolic Action*. Chicago: Markham.
- Fowler, P. 1972. "Skins Rule", pp. 10-26. En Gillett C. (comp.), *Rock File*.
- Fowler, P. y Fowler A. 1972. "Log of British Chart Hits 1955-1969", pp. 73-156. En ——— Gillett C. (comp.), *Rock File*.
- Frith, S. 1978a. "Rock and Sexuality". Versión mimeografiada. Coventry: University of Warwick.
- . 1978b. *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.



- . 1978c. "The Punk Bohemians", *New Society*. 43:805.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic.
- Gillett C. (comp.). 1972. *Rock File*. Londres: Pictorial Presentation Ltd.
- . 1974. *Rock File 2*. Londres: Panther.
- Gillett, C. y Frith S. (comp.). 1975. *Rock File 3*. Londres: Panther.
- Goodman, P. 1960. *Growing Up Absurd*. Nueva York: Vintage.
- Gosling, R. 1962. *Sum Total*. Londres: Faber and Faber.
- Gunn, T. 1957. "Elvis Presley", p. 31. En Gunn T., *The Sense of Movement*, Londres: Faber and Faber.
- Hall S. y Jefferson T. (comp). *Resistance Through Rituals*. Londres: Hutchinson/Open University.
- Hebdidge, D. 1976a. "The Meaning of Mod", pp. 87-98. En Hall S. y Jefferson T. (comp.).
- . 1976b. "Reggae, Rastas & Rudies", pp. 135-153. En Hall S. y Jefferson T. (comp.).
- Horkheimer, M. y Adorno T. W. 1972. *Dialectic of Enlightenment*. Cumming J. (trad.). Nueva York: Seabury.
- Instituto de Investigación Social de Frankfurt. 1973. *Aspects of Sociology* (con prólogo de Horkheimer M. y Adorno T. W.). Viertel J. (trad.). Londres: Heinemann.
- Jagger, M. 1973. Entrevista en Radio I: "The Rolling Stones' Story". Marzo de 1973.
- Jay, M. 1973. *The Dialectical Imagination*. Londres: Heinemann.
- Jefferson, T. 1976. "The Cultural Responses of the Teds", pp. 81-86. En Hall S. y Jefferson T. (comp.).
- Johnson, D. 1969. *Beat Music*. Londres: Wilhelm Hansen.
- Koestler, A. 1970. "Literature and Law of Diminishing Returns". *Encounter* 34, 5:39-45.
- Lindisfarne. 1971. "Winter Song". Del LP "Nicely Out of Tune".
- Luckmann. 1967. *The Invisible Religion*. Nueva York: MacMillan.
- Marcus, G. 1977. *Mystery Train*. Nueva York, Londres, Sidney: Omnibus Press.
- Marsh, P. et al, 1978. *The Rules of Disorder*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Martin, B. 1975. "The Mining of the Ivory Tower", pp. 98-118. En Seabury P. (comp.), *Universities in the Western World*. Nueva York, Londres: The Free Press: Collier MacMillan.
- Martin, D. A. 1965. *Pacifism*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- . 1973. *Tracts Against the Times*. Guildford y Londres: Lutterworth.

- \_\_\_\_\_. 1978. *A General Theory of Secularization*. Oxford: Blackwell.
- Matza, D. 1979. *Becoming Deviant*. Engelwood Cliffs: Prentice Hall.
- McGough, R. 1967. "Let Me Die a Young Man's Death", p. 91. En Henri, A., McGough, R. y Pattern, N., *The Mersey Sound: Penguin Modern Poets* v. 10. Harmondsworth: Penguin.
- McRobbie, A. y Garber, A. 1976. "Girls and Sub-cultures", pp. 209-222. En Hall, S. y Jefferson, T. (comp.).
- Mellers, W. 1971. "Pop As Ritual in Modern Culture", pp. 1.453-1.454. En *Times Literary Supplement* N° 19, 1971.
- Melly, G. 1970. *Revolt Into Style*. Harmondsworth: Penguin.
- Meltzer, R. 1970. *The Aesthetics of Rock*. Nueva York: Something Else Press.
- Mungham, G. y Pearson, G. (comp.). 1976. *Working Class Youth Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Murdock, G. y McCron, R. 1973. "Scoobies, Skins and Contemporary Pop". *New Society*, 547:690-692.
- Musgrove, F. 1974. *Ecstasy and Holiness*. Londres: Methuen.
- Neville, R. 1971. *Playpower*. Londres: Paladin Books.
- Nuttall, J. 1968. *Bomb Culture*. Londres: McGibbon and Kee.
- Palmer, T. 1976. *All You Need is Love*. Medlicott, P. (comp.). Londres: Weidenfeld and Nicolson (pasta) y Chappell (rústica).
- Parker, H. 1976. "Boys Will be Men: Brief Adolescence in a Down Town Neighbourhood", pp. 27-47. En Mungham G. y Pearson G. (comp.), *Working Class Youth Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Parsons, T. 1975. "The Educational and Expressive Revolutions". Conferencias dictadas en el London School of Economics and Political Science. Marzo de 1975.
- Rigby, A. 1974a. *Alternative Realities*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- \_\_\_\_\_. 1974b. *Communes in Britain*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Rock, P. y Cohen, S. 1970. "The Teddy Boys", pp. 288-320. En Bogdanor, V. y Skidelsky, R. (comp.), *The Age of Affluence 1951-64*. Londres: MacMillan.
- Sperber, D. 1975. *Rethinking Symbolism*. Morton, A. A. (trad.). Cambridge: Cambridge University.
- Taylor, I. y Wall, D. 1976. "Beyond the Skinheads: Comments on the Emergence and Significance of the Glamrock Cult", pp. 105-123. En Mungham, G. y Pearson, G. (comp.), *Working Class Youth Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Townshend, P. 1965. "My Generation". Copyright Fabulous Music Ltd.
- Troeltsch, E. 1931. *The Social Teaching of the Christian Churches*, 2 vols. Wyon, O. (trad.). Londres: Allen and Unwin.
- Turner, V. W. 1969. *The Ritual Process*. Harmondsworth: Penguin.

- \_\_\_\_\_. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca y Londres: Cornell University.
- Weber, M. 1965. *The Sociology of Religion*. Fischhoff, E. (trad.). Londres: Methuen.
- Weiner, A. 1974. "Doom Patrol: Black Sabbath at the Rainbow", pp. 13-23. En Gillett, C. (comp.), *Rock File 2*. Londres: Panther.
- Whitcomb, I. 1974. *After the Ball*. Baltimore, Maryland: Penguin.
- Willis, P. E. 1976. "The Cultural Meaning of Drug Use", pp. 106-118. En Hall, S. y Jefferson, T. (comp.).
- \_\_\_\_\_. 1977. *Learning to Labour*. Farnborough: Saxon House.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Profane Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Zerwin, M. 1971. "A Lethal Measurement", pp. 161-166. En Kostelanetz R. (comp.), *John Cage*. Londres: Allen Lane. □