



**TRANS 17 (2013)
RESEÑAS/ REVIEWS**

Motti Regev. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity.* Cambridge: Polity Press. 2013. 224 pp. ISBN: 9780745661735

Reseña de Fernán del Val (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

Defiende Motti Regev en la parte final de este libro que el pop-rock ha desarrollado una labor de acercamiento para las diversas culturas actuales, idea que sobrevuela toda la obra de este sociólogo israelí. Lejos de entender la diseminación de estos géneros musicales como una imposición de la globalización, como un efecto de la *macdonalización* cultural, Regev propone que el hecho de que en los bares, en las tiendas, en las radios, en los espacios públicos y privados de buena parte del mundo suene una música parecida, lo que hace es acercar las culturas:

escuchando a un grupo de chicas de Japón, un grupo de hip-hop turco, un grupo de rock aflamencado en España... los seguidores del pop-rock de cualquier parte del mundo

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



encontrarán siempre en algunos de estos ejemplos ciertos sonidos electrificados o electrónicos, algunas técnicas vocales, y algunas frases musicales que les serán familiares a su propia música nacional (p. 179).

Regev parte de la idea de que los elementos expresivos que las diferentes culturas utilizan para mostrar su singularidad están muy próximos entre sí. Y aunque esas diferencias y singularidades existan, los procesos y los instrumentos para expresar esas particularidades son parecidos. Para explicar este proceso Regev acuña el concepto de *cosmopolitismo estético*, entendido como “la formación en curso de una cultura mundial como una entidad compleja e interconectada, en la que grupos sociales de todo tipo comparten amplias bases comunes en sus percepciones estéticas, en sus formas expresivas y en sus prácticas culturales” (p. 3). Es decir, que existe una única cultura global que a su vez está subdividida y compartimentada en diversas unidades que interactúan de formas muy diversas. Para mostrar la existencia de estas regularidades Regev analiza ejemplos del mundo del pop-rock no anglosajón, centrándose sobre todo en los casos de Israel y Argentina, así como de España, China, Japón, India o Brasil.

Esta percepción del rock como cohesionador cultural probablemente tenga que ver con que Regev no escribe ni piensa desde las “metrópolis roqueras”, esto es, Estados Unidos o Inglaterra. La visión de Regev es una visión periférica sobre cómo el rock se ha ido disseminando e imponiendo en culturas no anglófonas.

En *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*, el sociólogo israelí recoge y desarrolla algunos de los conceptos e ideas que ya había presentado en artículos anteriores (Regev 1994; 2002; 2007), aportando también nuevos conceptos. Los trabajos de Regev se han centrado principalmente en el análisis del pop-rock desde una perspectiva sociológica, tratando de aplicar a este fenómeno cultural conceptos que se han ido desarrollando en la sociología de la cultura, o en otros campos sociológicos.

Por ejemplo, Regev toma algunas ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu para señalar que dentro de los campos artísticos los cambios estilísticos, las revoluciones, están ligadas a cambios dentro de la estructura social, del sistema de clases. La aparición de nuevos grupos sociales genera

sensibilidades y demandas artísticas distintas. Para Regev esta relación homológica está en la base del proceso de legitimación que se ha producido con la cultura popular desde los años 50 (cuestión, la de la revolución de la cultura popular, que Bourdieu no analizó). En este caso este cambio se debe a la aparición de las llamadas nuevas clases medias las que, a través del cosmopolitismo estético, han ido desarrollando unas prácticas culturales diferentes a las de épocas pretéritas. Estos grupos han desarrollado una forma de distinción basada en el consumo cultural de formas contemporáneas de arte, prestando atención a lo nuevo e innovador: “en sus prácticas de consumo estos grupos buscan alejar sus culturas nacionales del esencialismo y de lo puro, buscando la apertura y el compromiso con las fronteras expresivas de la cultura mundial y de la diversidad” (p. 15). Y en ese proceso de cambio cultural un agente modernizador clave ha sido el rock.

Uno de los conceptos más útiles que Regev ha acuñado es el de *pop-rockización* (Regev 2002). Los estudios sobre músicas populares se han perdido durante demasiado tiempo en discusiones poco fructíferas sobre qué es el pop y qué es el rock. Para Regev “pop y rock están obviamente ligados en sus texturas sonoras y en sus historias culturales. Ambos forman una única categoría musical y cultural que puede ser llamada *música pop-rock*” (p. 1). Ésta se caracteriza por

ser producida y creada utilizando amplificación, instrumentos eléctricos y electrónicos, equipos de grabación sofisticados, y por el empleo de técnicas de interpretación vocal supuestamente no entrenadas, sobre todo aquellas que implican inmediatez en la expresión y espontaneidad, y todo esto filtrado a través de la edición, modificación y manipulación del sonido (p. 18).

Otra idea que Regev toma de Pierre Bourdieu es la de “campo”: el rock no es un género, ni un estilo, ni una escena....es un campo de producción cultural. La idea de utilizar este concepto tiene cierta originalidad teniendo en cuenta que los estudios sobre música popular han estado muy marcados por las teorías subculturales, que analizaban el rock como una música de resistencia frente al capitalismo. Estos planteamientos, que Regev denomina *neogramscianos*, entran en barrena a partir de los años 90, cuando el punk, la última gran

revolución dentro del “campo”, es asimilado por la industria, y autores como Simon Frith o Lawrence Grossberg determinan la muerte del mismo, al no ser capaz de continuar con esa labor de resistencia. En ese contexto Regev (1994) señaló que esos planteamientos habían entrado en un callejón sin salida, mostrando la utilidad del concepto de campo. Desde esa óptica la revuelta del punk habría que entenderla como un cerramiento dentro del campo. Las anteriores revoluciones dentro del mismo se habían dirigido hacia músicas foráneas, pero el punk es la primera revuelta que hace referencia y crítica a movimientos dentro del campo. Para Regev esto significa que el campo ha cristalizado.

Por tanto hay que entender que la lucha del pop-rock no ha sido contra el capitalismo, sino para justificarse artísticamente, para obtener reconocimiento. Y, como señala Regev (2013: 61), los académicos le han prestado muy poca atención a este proceso de legitimación y justificación, que ha sido realizado básicamente por parte de la crítica musical, por revistas como *Rolling Stone*, *Creem*, *Melody Maker* o *New Musical Express*...

Regev (pp. 83 y ss.) analiza la estructura actual del campo del pop-rock, y señala que su forma no es la que Bourdieu suponía para el campo literario, sobre el que basó dicho concepto. Si ese campo estaba formado por dos subcampos, el de la gran producción y el de la producción a pequeña escala, en el caso de las músicas populares las divisiones se hacen entre subcampos organizados en torno a cuestiones estilísticas. Y en el centro del campo estaría un subcampo central, que sería el *mainstream*. A su vez dentro de cada subcampo podemos encontrar las tensiones entre los grupos más innovadores y vanguardistas, con poco público, y los grupos más comerciales. La lógica del campo dictaría que los grupos con más reconocimiento en cada subcampo pasan a formar parte al subcampo del *mainstream*, y los grupos con más reconocimiento y prestigio en él son los centrales en todo el campo. Los principales subcampos serían el del hip-hop, la electrónica, el metal, el indie, y el *mainstream*.

Si la historiografía del rock ha dividido la evolución de este campo en tres o cuatro fases (los inicios con Elvis, la época de transición de finales de los 50, la invasión británica y el punk), Regev (pp. 106 y ss.) señala que el proceso de

asimilación del rock por parte de las culturas no anglófonas ha constado también de cuatro fases: “la prehistoria”, en donde los grupos se dedicaban a copiar a Elvis o a los Beatles; “los principios consagrados”, finales de los 60 y los 70, cuando comienza a hacerse un pop-rock autóctono; la época de “consolidación”, que se da en los años 80 y en la que en general todo el campo de la música popular adopta el rock como idioma; y la época actual, de “diversificación e internacionalización” en la que, siguiendo con el campo global del pop-rock, se da una diversificación en los géneros pero al mismo tiempo surgen patrones autóctonos separados de las tendencias globales.

Regev (pp. 112-113) reconoce en este caso la excepcionalidad española, en donde el proceso de ruptura y consagración se dará más tarde que en otros países, hacia finales de los años 70 y principios de los 80, durante la Movida madrileña. Y efectivamente la historia del rock en España no encaja del todo con la propuesta de Regev ya que si bien a finales de los años 60 y primeros 70 se estaban dando ya procesos de fusión entre el rock y músicas autóctonas (Smash), y que en los 70 esta dinámica se desarrolla con más profundidad (Veneno, Triana, Companyía Eléctrica Dharma...), no todos esos álbumes son considerados como obras fundamentales del rock español por los críticos, salvo en el caso de Veneno.

Uno de los puntos fuertes de esta obra es la propuesta que hace el autor de estudiar el consumo musical a partir del concepto de “culturas estéticas”. Con este concepto Regev trata de aunar dos corrientes de análisis: por un lado los estudios etnográficos, que han utilizado conceptos como subcultura o escena. El concepto de subcultura, ya comentado, plantea que las culturas juveniles de postguerra que surgen en Inglaterra son subculturas que presentan una resistencia simbólica a las culturas hegemónicas (Hedbigge, 2002). El concepto de escena surge como respuesta al primero, ante las críticas y las deficiencias que el mismo presentaba (Thornton y Gelder, 1997). El concepto desarrolla más la idea de red, así como de localidad, mostrando las conexiones entre los sujetos, así como la influencia de lo local, en el desarrollo de las escenas.

Por otro lado Regev toma el concepto de omnívoro cultural, acuñado por Richard A. Peterson, y que hace referencia al consumo cultural de las nuevas

clases medias, caracterizado por el eclecticismo. Para Regev los estudios de pop-rock han dejado de lado esa visión omnívora de los consumidores musicales, centrándose sólo en aquéllos que están implicados al 100% en una escena o subcultura.

Regev (pp. 129 y ss.) señala que muchos géneros de pop-rock se pueden entender como culturas estéticas (el metal, el hip-hop, el indie, etc.), pero este concepto no implica el establecimiento de rígidas fronteras ni barreras, sino que muchas de estas culturas estéticas se sobreponen unas otras. La participación en una cultura estética hay que entenderla como una serie de círculos concéntricos. Los que estén en el círculo más pequeño serán los expertos, los aficionados más implicados, que pueden tratar de establecer barreras con otras culturas estéticas. Estos pueden sentir que forman parte de una subcultura o una escena. Los círculos más amplios estarían ocupados por aficionados ocasionales, con un conocimiento superficial de la cultura, de los grupos o de la música. Estos sujetos pueden formar parte también de otras culturas estéticas, serían consumidores de pop-rock omnívoros, su gusto cubriría diversos estilos de pop-rock.

Aunque la idea de Regev es útil para pensar en los distintos tipos de implicación en una cultura estética, ya en su formulación el concepto de escena trataba de dar a entender un consumo cultural mucho más ágil de lo que se suponía con el concepto de subcultura (véase Bennett y Anderson 2004). Aunque Regev sitúa ambos conceptos, el de subcultura y el de escena, en un plano similar, en sus formulaciones y teorizaciones subyacen diferencias importantes en cuanto a cómo concebir el consumo cultural, si bien la idea de que haya dos tipos de consumidores dentro de una escena es interesante. También se echa de menos que Regev aporte algún tipo de investigación empírica que apoyen estas afirmaciones.

Un aspecto valorable del trabajo de Regev es que en sus análisis siempre presta atención a cuestiones estéticas, aspecto no siempre presente en la sociología de la cultura. Si en anteriores trabajos (Regev 1994) el autor analizaba y caracterizaba la estética del rock, en este caso Regev parte de algunos planteamientos de la semiótica musical para tratar de acotar algunos aspectos sonoros del pop-rock que puedan ser definidos en términos de

actantes y profundizar en la forma en que este sonido ha afectado o influido a los oyentes. Así, Regev recurre al concepto de Phillip Tagg de “musema musical”, o de “estructura musemática”, que vienen a ser “estructuras musicales que diferentes miembros de la misma cultura estética pueden identificar, (re)producir, y reconocer con un significado o función fija” (pp. 165). Para Regev, el uso de este concepto, aunque sea de forma vaga, permite a los investigadores acercarse a frases musicales que suelen tener unos significados fijos en términos emocionales. Regev pone algunos ejemplos, como los solos de guitarras, que vendrían a significar elevación emocional, o las guitarras tintineantes de los Birds, melódicas y cálidas.

En la parte final del texto Regev recurre a las teorías del actor-red y de los actantes, acuñadas por Bruno Latour, para analizar la capacidad del sonido del pop-rock para influir en los sujetos, en su forma de entender su entorno y en la forma de experimentar su propio cuerpo. Aunque la idea y el argumento son originales e interesantes, este apartado no parece que esté totalmente desarrollado, esperando que en próximos trabajos Regev profundice en estos aspectos.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett, Andy, y Richard A. Peterson (eds). 2004. *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University press.

Hedbigge, Dick. 2002 [1979]. *Subcultura. El significado del estilo*. Londres: Routledge.

Regev, Motti .1994. “Producing artistic value: the case of rock music”, en *The Sociological Quarterly*, Vol. 35, nº 1. Pp. 85-102.

-----. 2002. "The 'Pop-Rockization' of Popular Music," en Hesmondhalgh y Negus (eds) *Studies in Popular Music*. London: Arnold; New York: Oxford University Press. Pp.251-264.

-----. 2007. “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, Vol. 1 (3). Pp. 317-341

Thornton, Sarah y Ken Gelder (eds). 1997. *The Subcultures reader*. Londres: Routledge.