



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LO SAGRADO Y LO PROFANO EN EL ROCK: CRITERIOS Y  
BASES SOCIALES DEL GUSTO CULPOSO**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA**

**P R E S E N T A:**

**ASHER LAEL HERNÁNDEZ PÉREZ**



**DIRECTORA DE TESIS:**

**SANDRA SORIA CORTÉS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1.....	7
<b>Justificación .....</b>	<b>7</b>
<b>Hipótesis.....</b>	<b>8</b>
<b>Marco teórico.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Primeros estudios socio-musicales .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Max Weber y la racionalización de la música .....</b>	<b>13</b>
Capítulo 2.....	20
El rock como campo de producción cultural específico.....	20
<b>2.1 Origen de la música pop.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2 Del performance a la reproducción .....</b>	<b>23</b>
<b>2.3 El disco como obra de arte .....</b>	<b>25</b>
<b>2.3 El Rock y la negociación de independencia de las industrias culturales.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3.1 The Beatles.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3.2 La música indie norteamericana y la independencia de la industria.....</b>	<b>29</b>
<b>2.3.3 Usos prácticos y simbólicos de los productos.....</b>	<b>32</b>
<b>3.4 El tipo ideal del rock .....</b>	<b>34</b>
<b>a) El <i>álbum</i> como obra de arte .....</b>	<b>35</b>
<b>b) Negación del origen o aspiraciones comerciales .....</b>	<b>36</b>
<b>c) El modelo romántico del rock .....</b>	<b>37</b>

2.5	Lo sagrado y lo profano en el rock.....	39
2.6	Profanar el rock.....	46
Capítulo 3.....		48
<i>El gusto musical</i> .....		48
3.1	Parámetros de valoración musical .....	48
3.2.	El uso correcto, el mal gusto y las restricciones de uso.....	53
Capítulo 4.....		65
Prueba de hipótesis en Tianguis Cultural El Chopo .....		65
4.1	Población muestra y herramienta metodológica .....	65
4.2	Exposición y análisis de resultados.....	68
4.2.1	¿Te consideras aficionado al rock? .....	68
4.2.2.	¿Qué artistas/grupos consideras los más importantes en la .....	69
	historia del rock? .....	69
4.2.3.	De los artistas/bandas antes mencionados, ¿alguno de ellos coincide con tus gustos personales?.....	72
4.2.4.	Artistas/Bandas de rock preferidas.....	74
4.2.5.	¿Por qué te gustan esos artistas/bandas? .....	76
4.2.6.	Artistas/bandas de rock más detestados .....	77
4.2.7.	¿Qué aspectos de son los más detestados? .....	81
4.2.8.	Rockeros y tolerancia a otras formas musicales.....	83
4.2.9.	¿Qué género musical no toleran los rockeros?.....	84
4.2.10.	Qué aspectos no agradan de los géneros musicales más detestados .....	87
4.2.13.	¿Tienen los rockeros un gusto culposos?.....	88

<b>4.2.11. ¿Cuáles son los gustos culposos de un rockero? .....</b>	<b>91</b>
Conclusiones finales .....	95
Referencias bibliográficas .....	98
Bibliografía .....	103

# Introducción

---

El presente trabajo analiza la forma en cómo se han desarrollado criterios de valoración musical específicos en un determinado grupo social y cómo éstos moldean la forma de jerarquizar, entender, expresar, sentir, o incluso detestar ciertas expresiones musicales. Sobre estos dos últimos puntos versa el principal interés del trabajo, pretendiendo encontrar relación entre el gusto expresado como culposo y los parámetros de valoración musical articulados por el grupo, en este caso los aficionados al rock.

A lo largo de la investigación trato de mostrar cómo es que distintos aspectos sociales han repercutido en los usos, las ideas, las prácticas y las representaciones que se han desarrollado a través de la historia musical de occidente. Lo anterior supone que no hay una forma única para valorar la música, por el contrario, esta investigación sostiene que existen múltiples formas de empleo y apreciación musical acordes a las características sociales de cada comunidad.

En razón de estas apreciaciones se aprecia que la valoración musical es en parte consecuencia de las condiciones materiales y simbólicas propias de cada contexto social y no una capacidad natural y trascendente para distinguir la buena de la mala música. También reconocemos que dichas valoraciones solo pueden ser explicadas a través de las categorías que cada grupo construye alrededor de una práctica musical específica.

Con la finalidad de comprender cómo se construye un parámetro de valoración musical y la relación que esto guarda con la vergüenza o “culpa” que ciertas personas inscritas a grupos sociales concretos expresan al consumir determinados bienes culturales, hemos orientado el trabajo de la siguiente manera:

El primer capítulo corresponde al planteamiento del problema. En él se explica el origen y la pertinencia de esta inquietud académica, así como los objetivos e hipótesis que fundamentan el trabajo definiendo conceptos y teorías clave a tener en cuenta para del desarrollo posterior de la investigación.

La segunda parte de la investigación versa sobre el rock, el contexto social donde se gesta y cómo desarrolla su propio parámetro de valoración musical diferente a cualquier otra tradición acústica. El mismo capítulo incluye una caracterización de los elementos considerados esenciales dentro de la escena rock, los cuales dividimos en dos tipos: los celebrados como sagrados y aquellos que son considerados profanos.

El tercer capítulo aborda la construcción de gustos musicales, parámetros de valoración musical y sentimientos generados a través de este arte. En esta sección se busca explorar la influencia de lo social en la configuración de un uso “correcto” de los sonidos, así como en los gustos y rechazos hacia otros géneros musicales.

El siguiente apartado expone el método y población empleada para acercarnos al fenómeno y poner a prueba la hipótesis. Se describe la selección de la muestra, así como los elementos tenidos en cuenta para la elaboración de la herramienta metodológica a utilizar. La indagación se hizo en el tianguis de El Chopo, debido a su importancia central dentro de la escena rockera en la Ciudad de México.

La última sección de este trabajo corresponde al análisis de los resultados obtenidos y las conclusiones finales.

# Capítulo 1.

---

## *Del marco teórico, la metodología y los conceptos*

---

### **Justificación**

Bastante se ha estudiado sobre cómo se construye el gusto musical, los análisis abarcan campos de investigación tan diversos, los cuales van desde la psicología social y la sociología de la cultura, hasta los estudios neuronales o los propiamente musicales, sin embargo, a pesar de la reciente tendencia por abordar estos temas, la mayoría suele centrar su atención en las categorías que agradan, dejando de lado aquello que molesta o se rechaza, y que, como sostenemos, también es definido desde la misma instancia social. Es aquí donde el presente estudio encuentra su principal interés, siendo uno de los objetivos el aportar información valiosa que contribuya a la explicación de este tema.

El trabajo se esfuerza en comprender las formas de producción y recepción musical en un determinado grupo social, al tiempo intenta explicar el papel que dichos procesos juegan en la construcción de representaciones simbólicas compartidas por los elementos del grupo. Este estudio enfoca su atención principalmente en las representaciones expresadas a manera de rechazo o culpabilidad que el consumo de ciertas obras genera en los integrantes de la colectividad a estudiar (lo excluido se da simultáneamente a lo incluido, digamos que en la definición de uno implica lo otro). Consideramos el rechazo de otra obra sonora como criterio que delimita el uso legítimo de la obra musical *rockera* y su producción.

Dichos rechazos, además, son un fenómeno social que no se logra explicar apelando únicamente a la subjetividad, si bien reconocemos las experiencias



personales como parte importante en la construcción de preferencias musicales, consideramos que lo social influye en este fenómeno de igual o mayor manera.

Es frecuente en el discurso común entender la música como un lenguaje con formas y significados universales, capaces de trascender en el tiempo y a través de las fronteras, y que estos significados a su vez, son aprehendidos por los usuarios de forma directa e incuestionable pero los hechos nos muestran otra situación, pues no hay evidencia de la existencia alguna relación fija o automática entre determinados sonidos y sentimientos concretos. Si bien es cierto que hay formas musicales cuyo fin es estimular cierta emoción, la reacción ante la música y las representaciones que cada comunidad hace de ella varían de sociedad en sociedad y de tiempo en tiempo. ¿Qué es aquello que socialmente influye en provocar un sentimiento de culpabilidad en los aficionados al rock? Es esta la pregunta fundamental a la que se pliega la presente investigación.

Se escogió a los aficionados al rock como población objetivo debido a la tendencia del grupo social a rechazar otras manifestaciones musicales (Megías Quirós & Rodríguez San, 2003). Ejemplos de la poca apertura de este grupo hacia otras músicas es la *Disco Demolition Night*, noche de julio de 1979 en la que un nutrido grupo de entusiastas del rock convocados por un DJ realizaron una quema masiva de música disco en el estadio de béisbol de Chicago o los diversos conflictos contra los autodenominados “emos” que entre 2008 y 2010 fueron recurrentes en varias ciudades del país. (Chávez, 2008) (Quintero, 2008)

## **Hipótesis.**

A partir de lo referido nos permitimos formular la siguiente hipótesis:

Existe una relación entre expresar un sentimiento de culpa por el consumo de determinados bienes culturales y los parámetros grupales de valoración estética propios del estilo musical de preferencia; dichos sentimientos de culpa fungen

como criterios que delimitan el uso legítimo de la obra musical y su producción dentro de un determinado grupo social.

Si bien esta hipótesis es general, la comprobación está orientada únicamente a las personas aficionadas al rock en la Ciudad de México.

## **Marco teórico**

La presente investigación gira en torno al gusto culposo de los aficionados al rock en la Ciudad de México y los factores sociales que intervienen en la conformación del mismo. El estudio de este fenómeno social está orientado principalmente por las teorías y conceptos de *campo*, *habitus* e *illusio* del sociólogo Pierre Bourdieu, así como por la distinción sagrado/profano del también sociólogo Emille Durkheim. Es a la luz de estos y otros autores (Maffesoli, Weber, Frith) que buscamos responder a la pregunta sobre cómo se conforma y qué función social tiene el gusto culposo en los entusiastas del rock.

Se reconoce que el gusto musical no es una cualidad fija, universal o biológica, proponemos en cambio entender las preferencias musicales como categorías de naturaleza cambiante, variables acordes a las condiciones sociales. Para desarrollar este punto, se expone una revisión histórica que muestra algunos de los muchos cambios que han habido en la manera de valorar la música en occidente, la pretensión constante en su historia musical de enunciar formas “correctas” de producir y consumir la música, así como los criterios sociales sobre los cuales se construyen dichas valoraciones.

El análisis sobre cómo se construyen las formas de valorar la música dentro de grupos sociales y en específico entre los aficionados al *rock*, lo hacemos apoyados en los conceptos de campo social e *illusio* del sociólogo francés Pierre

Bourdieu, quien a grandes rasgos define el campo<sup>i</sup> como una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) [...] cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones” (Bourdieu, 2002, pág. 342); una cualidad importante de los campos es la de poseer sus propias formas de valoración y relaciones jerárquicas (además de capitales, luchas y *doxas* específicas) sustentadas en creencias compartidas en torno a lo que los participantes del campo consideran importante o incluso sagrado.

Del mismo autor también rescatamos el concepto de *habitus* como principio que permite la producción y reproducción de prácticas y creencias, en este caso, asociadas a los aficionados al rock. El autor define *habitus* de la siguiente manera: “sistemas de *disposiciones* duraderos y trasportables, estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (Bourdieu, 1991, pág. 88).

Para caracterizar aquello valioso dentro de este campo, desarrollamos lo que Max Weber considera un tipo ideal, es decir: una construcción conceptual que no existe en la realidad objetiva, obtenida mediante el realce unilateral de uno de varios puntos de vista y la reunión de una multitud de fenómenos singulares, que se presentan en mayor medida o que aparecen de manera esporádica (Weber, 1997, pág. 79). La construcción de nuestro tipo ideal del rock está orientada por los trabajos de Simon Frith (Frith, 1980), Laura Martínez, (Martínez Hernández, 2013), Cristian Martínez (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2009) y otros autores que coinciden en señalar ciertos aspectos como formas específicas través de las cuales se valora el rock, así como los elementos más importantes en el imaginario rockero.

---

<sup>i</sup> A decir verdad no hay un texto en el que Bourdieu defina explícitamente la noción de campo, este concepto fue desarrollado a partir de las lectura de diversas obras del autor, véase (Bourdieu, 2002, pág. 320) (Bourdieu, 2000, pág. 171).

A través de éste tipo ideal se pretende separar los elementos o características consideradas esenciales de aquellos que las *profanan*, y en torno a los cuales se genera todo un sistema de creencias y prácticas relativas a lo sagrado, alineándonos con lo que el sociólogo Emile Durkheim entiende por este concepto, es decir: “todo aquello, ya sea ente, objeto o acción cuya superioridad en dignidad y poder solo está definida por su relación de diferencia con lo profano, categoría de naturaleza diametralmente opuesta, con la cual lo sacro no se puede relacionar impunemente” (Durkheim, 2004, pág. 41).

No se tiene conocimiento de una investigación previa relativa al gusto culposo musical, por esta razón el concepto que a continuación proponemos es propio: entendemos por gusto culposo musical, el reconocimiento implícito o explícito de que se conoce y acepta la existencia de formas “correctas” de producir y consumir música, admitir la creencia que las piezas musicales tienen jerarquía y que disfrutar de aquello considerado profano resulta una ofensa a la creencia colectiva y a sus leyes del buen gusto.

Para concluir nuestra investigación y con la finalidad de comprobar nuestra hipótesis, llevamos a cabo la aplicación de un cuestionario en el Tianguis cultural del Chopo<sup>ii</sup> en la Ciudad de México; nuestra herramienta está integrada por 12 preguntas (abiertas y cerradas) referentes a las preferencias, antipatías y gustos culposos musicales de los entusiastas del rock. La herramienta fue aplicada a un total de 340 personas<sup>iii</sup>, 63% hombres, 37% mujeres. Por último, se exponen los resultados de la investigación y las conclusiones a las que llegamos.

---

<sup>ii</sup> Se seleccionó este sitio debido a la importancia y tradición que tiene al interior de la escena rockera de la Ciudad de México, sobre este tema se profundizará en el capítulo sexto.

<sup>iii</sup> Este número se obtuvo aplicando la fórmula para el cálculo de muestras de tipo cualitativo de poblaciones infinitas que se explica en el documento de Aguilar-Barojas, Sarai “Fórmulas para el cálculo de la muestra en investigaciones de salud”, *Salud en Tabasco*, vol. 11, núm. 1-2, enero-agosto, 2005, pp. 333-338, Secretaría de Salud del Estado de Tabasco, Villahermosa, México.

## 1.1 Primeros estudios socio-musicales

Desde finales del siglo XVII hasta nuestros días la composición musical en occidente se ha regido por un sistema de ordenamiento basado en una nota principal conocida como tónica, público, músicos e incluso los filósofos han aceptado este viejo esquema incluso como algo completamente natural. A principios del siglo pasado esta premisa fue puesta a prueba por el dodecafonismo<sup>iv</sup>, pero no sólo desde ahí llegaron las críticas, las ciencias sociales también hicieron lo suyo y buscaron explicaciones desde la antropología, la sociología y psicología de la música, donde las investigaciones realizadas, lograron grandes aportes en la búsqueda de explicar la relación entre el sistema tonal y la sociedad.

La postura de estas ciencias era que el significado y valor de la música se encontraba fuera de ella en un terreno extra musical, donde la explicación del fenómeno venía no de las relaciones entre sonidos, sino de las relaciones entre personas quedando la música sujeta a los cambios y relaciones sociales.

Estas perspectivas ponen en duda la supuesta naturalidad del sistema tonal, proponiendo en cambio que cualquier modificación en la estructura o forma de apreciación musical, sería una derivación de alguna modificación en lo social. Desde esta perspectiva, cada cambio debe ser aprobado por la colectividad para seguir conservando la categoría de música:

Las leyes que regulan las relaciones sintácticas existentes entre los sonidos no son eternas, ni tienen sus fundamentos en una presunta naturaleza humana; aun cuando los convencionalismos no sean fruto de un acuerdo abstracto y arbitrario entre los hombres, se podrían definir, acaso mejor, como producto de cierta cultura históricamente determinada (Fubini, 2005, pág. 412)

Estudios socio-musicales como los de Charles Lalo, Alphons Silbermann o Max Weber son producto del pensamiento científico del siglo XIX y representan una

---

<sup>iv</sup> Sistema de composición musical de doce notas en el cual se prescinde de una nota tónica

manera de entender la música totalmente opuesta al Romanticismo, las investigaciones sonoras ya no se enfocan en los sentimientos, o los grandes personajes y sus obras, lejos de ello, se formaliza un método y sistematiza su estudio partiendo de un contexto social bien definido.

## 1.2 Max Weber y la racionalización de la música

A comienzos del siglo XVIII Europa era ya una región musicalmente globalizada, y contaba ya con un lenguaje sonoro compartido por todos los compositores de la época: la música tonal. La estandarización de la estructura tonal y sus pautas musicales permitió a los artistas componer con reglas claras sobre las cuales ya no habría discusión.

En 1722 esta sistematización de los sonidos quedó plasmada en el célebre “Tratado de armonía reducido a sus principios naturales” del músico francés Jean Philipp Rameau, un aparato teórico que justifica racionalmente el empleo y sucesión de sonidos.

Rameau, siguiendo la tradición pitagórica, pensaba que la música estaba organizada de acuerdo a leyes acústicas y matemáticas presentes en la naturaleza, las cuales eran de carácter universal. El alcance de su principal aportación teórica, la cual llamó *base fondamentale* (lo que actualmente podría entenderse como progresiones de la nota fundamental en una sucesión de armonías) se extiende incluso hasta nuestros días.

Rameau colocó la armonía en el centro de la construcción musical, sentando las bases teórico prácticas de la música tonal, en ella la secuencia de acordes gira siempre en relación a una nota llamada tónica, esta cualidad modifica a su vez el ritmo, resultando una experiencia inteligible y predecible. Rameau también adjudicó valores expresivos a la relación entre acordes, su teoría armónica muestra la firme creencia de que algunos sentimientos tienen su correspondencia

en el campo de la música, y en la posibilidad de poder expresarlos a través de un lenguaje musical claro, sin mediación de la palabra “instituyó los tres acordes de tónica, dominante y subdominante como los pilares de la tonalidad y relacionó con ellos ciertos acordes formulando las jerarquías de la armonía funcional” (Grout & Palisca, 1996, pág. 531).

Este proceso de estructurar los sonidos mediante un ordenamiento racional es analizado por el sociólogo alemán, Max Weber. En su trabajo sobre los “fundamentos racionales y sociológicos de la Música” (Weber, 1983), expone que el sistema tonal, es decir, el ordenamiento racional de los sonidos en torno a una nota fundamental, es el principio que distingue la música occidental de otras formas musicales como la bizantina, la india o la china.

Weber reconoce cómo desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX, la evolución de la música en occidente se dirige hacia formas cada vez más racionales paralela a los avances tecnológicos en la fabricación de instrumentos musicales. El mundo occidental experimentaba una transformación del proceso de producción musical convertido en un asunto calculable que opera con medios conocidos, con instrumentos efectivos y reglas comprensibles, lo que facilita su estudio, análisis y circulación (Hormigos Ruiz, 2012, pág. 79).

Las nuevas técnicas y estandarización en la fabricación de instrumentos musicales hicieron posible que fuera cada vez más común tener uno en casa, permitiendo la aparición de la figura del músico virtuoso y el profesional. Estas circunstancias además de tener un impacto directo en el desarrollo de toda una industria en torno a la música, potenciaron el uso y difusión del sistema tonal

la lucha desenfrenada de la competencia entre las fábricas y los ejecutantes, con los medios específicamente modernos de la prensa, las exposiciones y, finalmente (a la manera en cierto modo de la técnica de venta de las cervecerías), la creación por parte de las fábricas de instrumentos, de salas de concierto propias (en Alemania, en particular, la de Berlín) llevaron a cabo aquella perfección técnica del instrumento, la única capaz de satisfacer las exigencias técnicas cada vez mayores de los compositores (Weber, 1983, pág. 1174).

Weber considera que las nuevas exigencias técnicas consecuencias del desarrollo de una incipiente industria musical, favorecen (en una relación dialéctica) la aparición de nuevas técnicas racionales de creación musical. Del mismo modo que la ética protestante fue determinante para la formación del capitalismo. El sistema tonal y las nuevas técnicas en la fabricación de instrumentos determinaron la cultura musical europea. “La disciplina y la racionalidad de los principios musicales se convirtieron en los valores simbólicos que desencadenaron poderosas fuerzas económicas y culturales” (Muñoz, 1991, pág. 96).

### **1.3 Investigaciones previas sobre gusto musical**

Son diversos los estudios que han abordado el gusto musical y cómo el contexto social, las experiencias personales, los prejuicios éticos, morales o incluso raciales, orientan la configuración de las preferencias musicales. Uno bastante reconocido, por lo menos en el campo de la sociología, es el análisis realizado por Pierre Bourdieu en su estudio: “*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*” (Bourdieu, 1988). En esta investigación, el sociólogo francés rechaza los esencialismos biológicos y teorías estéticas clásicas como la kantiana o platónica, las cuales defienden la capacidad natural y universal de distinguir lo bello, en cambio, él propone que el gusto, está fuertemente orientado por el contexto social siendo éste la capacidad de los individuos de distinguir y distinguirse socialmente por el consumo y conocimiento de ciertos bienes culturales, que a su vez se organizan jerárquicamente.

Hablando específicamente del gusto musical, Bourdieu da cuenta mediante la aplicación de una gran variedad de métodos, cómo los grupos con mayor capital escolar (medido por las titulaciones obtenidas) y de un origen socioeconómico alto (medido por la profesión de los padres), tienden a preferir ciertas obras musicales sobre otras. Por ejemplo, la pieza “el clavecín bien temperado”, obra que goza de una legitimidad alta en el campo de la música clásica, es mejor valorada por



grupos sociales con una mayor escolaridad (profesores de enseñanza media y superior u ocupaciones asociadas a producciones culturales) que por aquellos cuadros carentes de dichas facultades (personal de servicio, artesanos, pequeños comerciantes), funcionando de forma inversa con las canciones o música popular (la *chanson* francesa, por ejemplo). El estudio muestra los gustos o preferencias no como un fenómeno individual y subjetivo, por el contrario, el gusto es algo que se construye socialmente y está fuertemente vinculado con jerarquías y posicionamientos sociales que favorecen los intereses de grupos poseedores de un mayor capital económico y/o cultural. (Bourdieu, 1988).

Otra investigación sobre gusto musical y su relación con contextos sociales específicos es la tesis doctoral “Gusto musical y espacio social juvenil” (Rodríguez Suárez, 2014), en ella, el autor reflexiona acerca de cómo distintos procesos socioculturales, haciendo énfasis en la experiencia migratoria, influyen en la configuración del gusto musical y el desarrollo de espacios y significaciones compartidas. La conclusión a la que llega esta investigación es que actores con trayectorias de vida parecidas (jóvenes migrantes) construyen nuevas formas de significar tanto la música local como la de su lugar de origen, lo que a su vez ayuda a generar espacios sociales donde se comparten prácticas, significaciones y gustos musicales.

En el trabajo “Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina” (2011) editado por el musicólogo mexicano Rubén López Cano, se muestra cómo el consumo y la valoración estética de música popular tiende a estar atravesada por prejuicios éticos, morales, raciales o de clase que dificultan la observación del fenómeno desde una posición objetiva. En dicha investigación diversos autores coinciden que la música popular no es un campo completamente autónomo, debido a que los límites de lo musical son frecuentemente afectados o cuestionados por diferentes campos de la realidad social como el económico o incluso el político.

En esta misma obra los autores proponen para el análisis socio-musical de lo popular, el reconocimiento de grupos con sistemas de valoración musical

específicos. López Cano también reconoce el gusto y consumo musical como un proceso de distinción que en un contexto de profunda desigualdad como el latinoamericano, tiende a dividir y a marcar aún más las barreras entre grupos sociales. “Tratamos por todos los medios de distinguirnos los unos de los otros. Una de las funciones principales de la música popular en la región es la de contribuir a la construcción de estas fronteras simbólicas” (López Cano, 2011, pág. 236).

El estudio “Jóvenes entre sonidos. Hábitos, gustos y referentes musicales” (Megías Quirós & Rodríguez San, 2003) presenta un análisis sociodemográfico que pretende describir la forma en que se articulan las preferencias sonoras y la manera en que se construyen lazos de identidad alrededor de diversos géneros musicales. Además de argumentos teóricos, para dicho análisis, los autores se valen de la aplicación de un cuestionario de 86 preguntas (incluye variables como el sexo, edad, interés, tiempo de escucha, momentos de escucha, dinero gastado en música, fuentes de acceso, influencias, etcétera) a 1900 jóvenes de toda España entre 15 y 24 años. El trabajo es un estudio amplio y a partir de los resultados obtenidos, ofrece diferentes tipologías de escucha de acuerdo a la relación que los jóvenes guardan con la música en general y con los géneros musicales en particular. En lo referente a los jóvenes que prefieren el rock sobre otros géneros, una de las conclusiones que rescatamos es la siguiente “Se define[n] más por la manifestación contundente de los géneros musicales que no gustan (pop, baladas y música de baile, principalmente) que de los que gustan (entorno al universo rock y a sonidos más ‘duros’)” (Megías Quirós & Rodríguez San, 2003).

Realizado en 1996 por los norteamericanos Richard A. Peterson y Roger M. Kern: “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore” (1996) es un estudio que analiza al gusto de grupos privilegiados en Estados Unidos y como éste se ha representado a través del siglo XIX como un signo de distinción, mismo que poco a poco va cambiando del consumo casi exclusivo de las “bellas artes” hacia la escucha de todo tipo de expresiones y géneros musicales “populares”. Para los

autores, éste fenómeno es consecuencia de diversos factores sociales, ellos analizan los cinco siguientes: “We speculate that this shift from snob to omnivore relates to status-group politics influenced by changes in social structure, values, art-world dynamics, and generational conflict” (Peterson & Kern, 1996, pág. 900). Utilizando una metodología cuantitativa, los autores sugieren que estas variables han contribuido a formular nuevas reglas y límites simbólicos a través de los cuales las élites valoran las diversas músicas.

Un trabajo que no centra su atención en las preferencias musicales sino más bien en las antipatías es el realizado por la estadounidense Bethany Bryson. En su investigación, la socióloga muestra evidencia de que grupos poblacionales menos favorecidos tienden a rechazar más estilos musicales y escuchan a un solo género musical con mayor frecuencia. Analizando lo anterior y sumando algunas variables (lugar de residencia, sexo, etnia, religión, etcétera), la autora considera que especialmente en los grupos con menor escolaridad, las antipatías son usadas para marcar límites y distinciones de tipo étnico, religioso, regional o racial, lo que en consecuencia les hace rechazar otras expresiones sonoras “musical dislikes are used to construct group boundaries based on racial, ethnic, religious and regional identity, especially at low levels of education” (Bryson, 1997, pág. 142) posteriormente agrega: “People with low levels of educational attainment use bluegrass, country, rap, and (to a lesser extent) easy listening to mark racial distinctions more than their counterparts who have at least a high school diploma” (Bryson, 1997, pág. 145).

En un contexto más cercano, desde una perspectiva psicológica, Alejandra López Herrera y Roberto Oropeza Tena de la Universidad Michoacana, han realizado estudios sobre las preferencias de géneros musicales entre personas con y sin estudios de música. Mediante la aplicación de un cuestionario a una muestra de 104 personas, 50% Personas Con Formación Musical (CFM) y otro 50% Sin Formación Musical (SFM), esta investigación ha llegado a conclusiones muy parecidas a las de Bourdieu, lo que nos sugiere una vez más la construcción de identidades a partir del consumo de ciertos bienes culturales: “las personas CFM

la música les gusta por ser un medio de expresión, y los géneros que prefieren están inclinados hacia la música “cultura”; mientras que a las personas SFM, la música les gusta porque las relaja y prefieren los géneros musicales asociados con la música popular” (Herrera López & Oropeza Tena, 2013, pág. 1163).

Estos son algunos ejemplos sobre cómo la construcción social del gusto puede delimitar el empleo de ciertos sonidos o el consumo de ciertas músicas, pero esto no es un fenómeno reciente. En prácticamente todos los periodos de la historia musical, desde Platón hasta las industrias culturales, se ha intentado establecer una apreciación y uso correcto de los sonidos, ya sea formulando restricciones en el empleo de determinadas melodías; censurando canciones; o incluso redactando ensayos con supuesto sustento científico, moral o incluso filosófico. Sobre este tema se profundizará en los siguientes capítulos.

# Capítulo 2

---

## *El rock como campo de producción cultural específico*

---

### **2.1 Origen de la música pop**

Posterior a la segunda guerra mundial, los países capitalistas más desarrollados de Europa oriental y Norteamérica atravesaron un desarrollo económico realmente excepcional: en tan solo diez años la producción mundial de manufacturas se cuadruplicó, el comercio mundial de productos elaborados se multiplicó por diez y la ocupación laboral arriba del 90% a inicios de la década de los cincuenta alcanzó el pleno empleo a mediados de los sesenta en toda Europa (Hobsbawm, 1994).

Los principios del modelo de producción en masa de Henry Ford aplicados a otras áreas como la alimenticia, la inmobiliaria o la cultural contribuyeron a una reducción considerable en los precios de algunos productos: teléfonos, lavadoras, tocadiscos, televisiones, instrumentos musicales y otros aparatos que antes estaban solo al alcance de una minoría ahora eran accesibles a gran parte de la población de los países más industrializados<sup>v</sup>.

En este contexto de prosperidad y de acceso masivo a bienes y servicios emerge la música pop (contracción de música popular). El término *popular* fue usado en los años cincuenta para distinguirse de aquella música de la tradición clásica romántica a la cual su acceso y consumo era exclusivo de un pequeño grupo de aficionados. La música pop en cambio era producida y consumida de forma masiva, siendo la radio y los discos de distinta duración (*Long Play*, *Extended Play*, etc.) sus principales medios de difusión. Algunos de los primeros géneros

---

<sup>v</sup> No sólo el acceso a bienes de consumo se democratizó, también los servicios como la salud y educación estaban garantizados por Estados benefactores en casi toda Europa.

musicales con este tipo de características y reconocidos como música pop fueron el *rhythm and blues*, la balada romántica, el *swing*, el *jazz*, el *rock'n'roll* y posteriormente, a mediados de los sesenta, el *rock*.

Los jóvenes fueron los principales consumidores de música pop, este nuevo grupo social lo integraban personas que transitan entre la pubertad y los veintitantos y que entre otras cosas comenzó a distinguirse de los adultos y los infantes por sus hábitos de consumo cultural: revistas, prendas de vestir, música, películas, etcétera. Estos jóvenes beneficiados de la prosperidad de la posguerra y de su poder adquisitivo utilizaban su salario para comprar la ropa y discos de moda y otros productos de los emergentes mercados de consumidores. Savage en (Giddens, 2009, pág. 331)

El entusiasmo que los jóvenes mostraban por acceder a estos productos sumado al interés de las empresas por maximizar ganancias pronto convirtió las preferencias juveniles en las dominantes dentro del mercado cultural, en consecuencia, a mediados de los años sesenta entre el 75 y el 80 por ciento de la producciones discográficas se vendía casi exclusivamente a un público de entre catorce y veinticinco años, y las ventas de discos se multiplicaron por diez en menos de veinte años (1955-1973) (Hobsbawm, 1994).

El éxito económico de la música para adolescentes tuvo eco a nivel mundial impulsado sobre todo por Estados Unidos (y amplificado por Gran Bretaña) quien dominaba casi de forma absoluta los distintos canales de distribución internacional. La música pop en general y el rock en particular nacen en este contexto histórico como una marca de distinción cultural propia de la juventud occidental.

A diferencia de las sociedades tradicionales en las que los jóvenes aprendían y reproducían los valores de los adultos –prácticamente había un paso de la niñez a la adultez- la cultura juvenil aspira a no reproducir los contenidos culturales de las generaciones anteriores, las culturas juveniles se traducen en estilos más o menos visibles, que integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos, que

pueden traducirse en formas de comunicación, usos del cuerpo, prácticas culturales y actividades focales. (Feixa, 2003, pág. 9).

En sociedad industrial se crea un espacio temporal en el que se prepara a los hijos de la burguesía, vía la enseñanza del bachillerato y la universitaria, para ser los futuros profesionistas, no así a los hijos de la clase trabajadora, quienes al no tener las mismas oportunidades de continuar con sus estudios ni con las posibilidades de ingresar a espacios universitarios reducidos en su capacidad, se ven forzados a entrar al campo laboral, siendo éstos grupos trabajadores sectores gastan solo en lo necesario, y aquellos, grupos de consumidores que gastan en artículos de expresión en y servicios destinados a ellos (ropa, cine, diversión). En este espacio temporal que va de la pubertad a la vida adulta (definida sobre todo a partir de la adquisición de obligaciones maternas y paternas, la juventud crea sus propios espacios sociales con sus grupos de pares, sean el barrio, la esquina, los bares, la escuela, y es en ellos en donde se van gestando las diferentes identidades grupales juveniles de la segunda mitad del siglo XX). Estos espacios temporales, espaciales y sociales dan lugar al campo simbólico diferenciado en donde aparece el rock.

Los años cincuenta del siglo pasado fueron vertiginosos en cuanto a propuestas musicales que no solo ampliaron las técnicas de ejecución, también modificaron la forma de producir, distribuir, consumir, interpretar y valorar la música. La música *avant garde* y la nueva industria musical se encargaron de sacudir hasta sus raíces la tradición musical europea, modificando todo lo que hasta entonces se pensaba como argumento sólido de la tradición occidental y aumentando la diversidad de opciones.

A diferencia de la música pop, en la tradición musical clásico-romántica, el compositor creaba una nueva pieza con la finalidad de cumplir una función, dígame un ritual religioso, una danza cortesana o la satisfacción de un mecenas; tanto productor como receptor eran parte de un mismo horizonte cultural que facilita la interpretación y satisfacción del público.

Una de las diferencias entre la nueva música pop y música de la tradición clásica-romántica, es que si antes el valor de la música se encontraba en qué tan bien cumplía con una función social, en la nueva música pop el valor dependerá en gran medida del éxito comercial, del valor de cambio que los nuevos materiales grabados alcancen en el mercado y de la masividad que alcance. En este sentido, la industria musical sacó mucho más provecho de los nuevos recursos tecnológicos que su contraparte clásica, la nueva música pop, no solo adoptó éstos como su medio de difusión, también los hizo su formato de grabación y el sustento físico de las nuevas obras musicales.

Poco a poco el éxito arrollador que la música pop tuvo entre el público (en su mayoría jóvenes), provocó que la vieja música, fiel a modelos tradicionales, se fuera también poco a poco incorporando a la nueva sociedad de consumo, adaptándose a los nuevos formatos de producción y distribución, ofreciéndose como un producto más entre toda la oferta de consumo que el mercado ofrece y viéndose como disponible para las cada vez más frecuentes hibridaciones o mezclas que lo popular procesa.

## **2.2 Del performance a la reproducción**

Las nuevas industrias culturales y los soportes tecnológicos revolucionaron la escena musical, si el movimiento vanguardista se esforzaba en alcanzar la autonomía total de la obra, la industria musical de forma casi tiránica trataba de someter al éxito comercial a la gran mayoría de los participantes del campo a participar en sus nuevas formas de producción sometidas al éxito comercial.

Uno de los mayores cambios que esta revolución comercial trajo consigo fue la representación del hecho musical. Si desde el Renacimiento el compositor se encargaba de trasladar la idea a la partitura para su posterior ejecución a cargo de músicos y directores, con las nuevas tecnologías de grabación, ese modelo basado en interpretaciones en vivo, quedaría relegado por las nuevas



producciones realizadas completamente dentro de un estudio y presentadas en un material grabado, siendo el disco y no la representación en vivo la final presentación de la obra.

Las nuevas críticas y valoraciones musicales, se elaborarían a partir de una grabación y no de un *performace*.

La grabación es un montaje industrial [...] Fragmentos de varias tomas son unidos entre sí, formando un collage, y nadie tiene completa autonomía sobre el proceso como un todo; son varios técnicos, o artesanos, articulados en cuanto especialistas y el músico es apenas uno de ellos (y ni siquiera siempre el que toma las decisiones más importantes). Podemos ahora hablar entonces de la grabación como reproducción de una performance que nunca existió [...] A lo que asistimos ahora es a un desplazamiento sistemático de ese modelo de representación, basado en la ejecución, para un otro, basado en la reproducción (de Carvalho, 1996, pág. 258).

En la música clásica la composición siempre quedaba expuesta a las interpretaciones que cada músico iba haciendo sobre la partitura, misma que cada vez requería más anotaciones, limitadas por el formato de la escritura musical misma. Por otro lado, el disco significaba la interpretación final y completa de una obra, siendo modelo para siguientes interpretaciones.

Acercándonos poco a poco a la materia que nos compete, el filósofo Theodore Gracyk nos dice lo siguiente respecto al rock: “la obra primaria en el rock es una estructura densa codificada en la grabación e instanciada a través de las reproducciones de cualquier copia”.

[...] En la música clásica, en cambio, apunta que la composición es una estructura sonora tenue instanciada en diferentes interpretaciones [...] las obras de rock son reproducidas (played) y no interpretadas (performed), los remixes constituyen una obra nueva (Bidon-Chanal, 2018, pág. 42).

La grabación, por ser un medio de difusión, se convirtió en la obra de arte misma, la música pop nace entonces como una tradición fonográfica. Por esta razón, el estudio de grabación y la producción dentro del mismo, se convirtió en elemento central para la construcción de una obra. “El estudio es el nuevo taller de este nuevo producto cultural [...] no es ya un lugar para traducir partituras en objetos sonoros. El estudio es el productor de nuevos objetos sonoros” (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2009, pág. 190)

El estudio de grabación pronto se convirtió en una especie de laboratorio para productores, ingenieros e incluso los mismos músicos de rock, que a partir de los años sesenta, con el cada vez más vertiginoso avance de las técnicas de grabación, complejizaron e inventaron tantos sonidos hasta el punto de no tocarse en vivo dada la imposibilidad de producir ese sonido en vivo.

A partir de esto, poco a poco se va construyendo una estética sonora propia que gira en torno a la producción lograda dentro del estudio, misma que estimula el desarrollo de sonidos producidos dentro del estudio discográfico. Surge entonces una ‘nueva estética de grabación’: apreciación, por parte de la audiencia, de la grabación de estudio como estrictamente deseable en sí, en vez de intentar ser la simulación de una actuación en directo (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2013, pág. 15)

### **2.3 El disco como obra de arte**

Podemos remitir el origen de las grabaciones a todas aquellos intentos o soportes que han servido para conservar la obra musical lo más fiel a la idea original del compositor, arrancando la música de su carácter efímero y de difusión oral-presencial, permitiendo a las piezas trascender el tiempo y espacios físicos. Al nacer el rock dentro de una tradición musical fonográfica, no podemos hacer menos que revisar la evolución del disco, sustento físico y material esencial a valorar dentro de la cultura específica del rock.

Diversas técnicas se han utilizado a través de la historia para tener un soporte que permita a la obra musical vivir fuera de la interpretación, que a grandes rasgos, podríamos resumirlo en los siguientes hitos históricos: 'la invención de la notación musical alrededor del siglo IX; la invención de la imprenta y la creación de las primeras ediciones musicales a cargo de la librería Petrucci en Venecia (1501); en 1877 Edison crea el fonograma o la manera de registrar gráficamente el sonido en un soporte, para poder después reproducirlo: este último invento se desarrollará a través de la creación de distintos soportes (discos de cera, vinilo, bandas magnéticas...) y de diferentes maneras de codificar la escritura del sonido (reproduciendo la onda sonora de manera analógica o codificando numéricamente esta misma onda en la tecnología digital); por último, la tecnología electrónica permite la evolución paralela de la transmisión del sonido a distancia, gracias a la invención del teléfono, posteriormente la radio, y finalmente Internet (Kaiero Claver, 2007, pág. 24).

Llenos de aspiraciones artísticas y portadores de nuevas formas que la igualmente nueva juventud entiende por arte, aparecen en la escena musical de los años sesenta una gran cantidad de grupos integrados por jóvenes británicos, fanáticos de la música *blues* y *rock and roll* afroamericana proveniente del otro lado del Atlántico. Estos grupos (*The Rolling Stones*, *Yardbirds*, *The Beatles*, *The Kinks*, *The Who*, etcétera) comenzarían a definir el concepto de rock de ahora en adelante.

Iniciando la década de los sesenta la industria musical observaba la música como un mero negocio de entretenimiento, sus ganancias se veían objetivadas en el éxito comercial de los *singles* (principal formato de grabación y distribución) y en su respectivo ascenso en las listas de popularidad. Esta dinámica comenzó a modificarse a medida que grupos de *rock* ganaban en popularidad, los cuales comenzaron a ofrecer piezas musicales cada vez más complejas y comprometidas más con una exploración artística propia que con intereses de tinte económico.

Para presentar las pretensiones artísticas cada vez más sofisticadas el formato del *single* resultaba insuficiente, razón por la cual los músicos de rock recurrieron a una nueva tecnología que permitiera grabar una mayor cantidad de tiempo

necesario para expresar la nueva complejidad de sus ideas. Este nuevo formato fue el *LP* (Long Play).

La transición de un medio a otro [single a LP] es indicador de la constancia del cambio de paradigma dentro de la industria, la cual deja de ser una industria de entretenimiento para convertirse en una industria cultural cuyas obras se impregnan de una justificación artística [...] El disco de larga duración transforma la música pop en rock, es el camino que hace la música adolescente, entendida como ligera y espontánea, en su metamorfosis hacia una música que pretende una autenticidad artística (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2013, pág. 11).

El *LP* recopilaba los *singles* más representativos de cada artista y los presentaba en un formato de mayor duración, esto cambió cuando diversos artistas, como en el caso de Frank Sinatra, quien comenzó a principio de los años cincuenta, a darle un uso diferente a esta nueva tecnología, presentando una serie de canciones que compartían una atmósfera o discurso musical homogéneo, una obra integrada por piezas musicales unidas por un hilo argumental: el *álbum*.

Este nuevo formato fue adoptado una década más tarde por las bandas británicas que a mediados de los años sesenta serían conocidos como la *british invasion*, grupos de jóvenes de clase trabajadora egresados de las populares *arts schools* de Gran Bretaña. En el *album*, los nuevos músicos encontraron el medio ideal para plasmar sus pretensiones musicales, dando forma a la valoración musical del rock.

Empero, si el rock nació dentro de un contexto fonográfico (además del social industrial), fue el *álbum* la forma ideal en que una banda o artista demostraba su valía artística o expresaba sus pretensiones, convirtiéndose en objeto de culto y parte fundamental de la mitología del rock. El disco no sólo modificó la forma en que consumimos o valoramos una obra, se convirtió en la obra misma, por ello nos parece esencial el considerar el *álbum* como aquel elemento técnico fundamental en el surgimiento y desarrollo del rock como práctica social que no se puede omitir

a la hora de querer abordar las perspectivas socio-estéticas generadas a partir de la música rock.

## **2.3 El Rock y la negociación de independencia de las industrias culturales**

Si entendemos el estudio de grabación como el espacio creativo donde se desarrollan los discos, uno podría suponer que las obras ahí gestadas se someterían a los intereses de aquel que fuera dueño de los medios de producción, en este caso las grandes industrias discográficas.

Esta asociación nos llevaría a pensar que muchas de las producciones de la industria discográfica estarían orientadas a generar ingresos económicos a través del valor de cambio que los discos encuentren dentro del mercado, sin embargo, es una constante en el rock el oponerse a este hecho, tratando de desligar su obra de intereses económicos y haciendo un uso crítico de los recursos que le provee la misma industria. A continuación presentamos algunos ejemplos que defendiendo esta idea, han creado propios códigos compartidos por productores, ingenieros, músicos, consumidores y demás actores así lo definen también.

### **2.3.1 The Beatles**

Uno de los ejemplos más famosos y más citados de cómo la relación comercio-arte no resulta forzosamente opuesta es la carrera profesional del grupo más famoso de pop-rock: *The Beatles*.

Al principio de su carrera, los primeros álbumes de los *fab four* (en general todos los discos debut de los grupos que integraban la *british invasion*) contenían versiones de canciones originales de afrodescendientes americanos, esto a petición de la disquera, misma que también obligaba a componer en tiempo límite determinada cantidad de canciones.

A medida que la popularidad del cuarteto de Liverpool crecía, el grupo ganaba terreno en cuestión de libertad creativa, hasta el punto de conseguir completa autonomía a mediados de los sesenta:

el poder que los Beatles empiezan a acumular dentro de la industria lo consiguen a partir del reconocimiento popular que se manifiesta a través de las ventas [...] desde su comienzo hasta fichar por EMI son artistas o músicos folk. Una vez fichados por Parlophone/EMI, son recording artists. A partir de finales de 1965 se convierten en experimentadores, inaugurando la etapa artística propia y del rock (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2013, pág. 17).

Si bien los Beatles fueron pioneros en lograr completa autonomía respecto a sus producciones, ellos no fueron los únicos, a éstos pronto se le sumarían artistas como Bob Dylan, Stevie Wonder o Ray Charles, lo que le otorgó legitimidad como obra artística a la música pop. Al rock incluso le alcanzó para ser la música que abanderó (cronológicamente después del folk) el discurso y movimientos contraculturales de los años sesenta. Algunos grupos de rock de ese tiempo sentían poseer tanta fuerza social que comenzaron a fomentar la idea de que este género musical podría ser un motor de cambio social y no solamente un producto de consumo.

### **2.3.2 La música indie<sup>vi</sup> norteamericana y la independencia de la industria**

En cierto sentido los *Beatles* fueron precursores del “*do it yourself*”, concepto clave en la música punk, la cual también era crítica al sistema capitalista, a la industria y a la misma música popular. Y aunque poco tiempo pasó para que la industria asimilara y empaquetara los productos del movimiento punk, el legado del “hazlo

---

<sup>vi</sup> El término indie deriva de la palabra *independent* usado a principios de los ochenta para distinguir a las bandas de rock ligadas a un sello discográfico independiente. Las características de la música indie han variado a través del tiempo, aquí hacemos referencia a las bandas pioneras surgidas a principios de los ochenta en Estados Unidos.

tú mismo” caló en futuras generaciones que tomaron este concepto práctico y lo llevaron un paso más allá.

El *indie* norteamericano de principios de los años ochenta es quizá el ejemplo más claro de una postura crítica frente a las formas en que las industrias culturales gestionaban la música. El movimiento, iniciado simbólicamente en 1981 con los primeros trabajos de *Sonic Youth*, *The Minutemen*, *Black Flag*, *Hüsker Dü* y otras muchas bandas que creaban y producían sus propios trabajos al interior de un sello discográfico independiente, creó todo un sistema musical en franca oposición al *mainstream* el cual mantuvo su desarrollo plural en paralelo. El movimiento *indie* creó toda una infraestructura musical alterna a la protagonizada por las grandes *majors*

un variopinto conjunto de fanzines, emisoras de radio universitarias y underground, programas de cable locales, tiendas familiares de discos, distribuidores y sellos discográficos independientes, flyers promocionales, bares de copas y locales alternativos, representantes, grupos y fans [...] habían construido una eficaz red clandestina de promoción, comunicación y distribución; una autentica vía cultural underground. (Azerrad, 2001, pág. 15)

Dentro de la escena *indie*, el valor de la obra y la legitimidad del artista procedía en buena parte de la coherencia con un discurso romántico de independencia, de autoexpresión, por ello, los grupos procuraban mantenerse lejos de los grandes reflectores, siempre críticos frente a las contradicciones que determinado éxito pudiera suscitar, todo esto en un ambiente donde la popularidad podría estropear la autenticidad de una banda. El rock *underground*, protestaba con su forma de tocar, grabar, comercializar y distribuir su música, este tipo de acciones estabas cargadas de simbología, era una abierta crítica contra los grandes sellos, una metáfora de rebelarse contra el sistema en general.

los grupos *indie*, no necesitaban presupuestos promocionales de millones de dólares, ni múltiples cambios de vestuario. Lo único que necesitaban era creer en ellos mismos y que unos cuantos más también creyeran en ellos. No necesitabas una gran corporación para financiarte, ni siquiera para demostrar que eras bueno. Se trataba de ver como una virtud lo que la mayoría veía como una limitación (Azerrad, 2001, pág. 16).

Prueba de la importancia que dentro de la escena *indie* tiene el mantener un discurso coherente en oposición al *mainstream*, es que gran parte de las bandas (a excepción de Sonic Youth) vieron arruinadas sus carreras, irónicamente, en el momento en que firmaron contrato con una de las grandes disqueras.

Esta era la esencia del *indie* y si un grupo no se adecuaba a ella era irremediablemente sancionado. Por esta razón, dentro del espacio plural del rock, las bandas que perdían coherencia con un discurso de producción independiente y anti *mainstream*, habrían perdido todo el respeto de su reducido público, base social de su “éxito”. Un esporádico triunfo en lo comercial podría significarles un fracaso en lo simbólico.

Lo anterior conforma un criterio de exclusión de lo “anti *mainstream*”, o bien, lo “anti sistema”, que marca un lado correcto, y sagrado, de hacer rock, respecto a otro aspecto parcial que se considera incorrecto y profano. La típica frase: “se vendieron”, es ejemplo de una expresión frecuentemente utilizada en los circuitos y comunidades consumidoras o productoras de algún tipo de rock, o bien, en los grupos de expertos –periodistas, locutores-, usan este término cuando un grupo se atreve a profanar el carácter de lo reconocido entonces como lo sagrado de las formas “correctas” de hacer *rock*.



### 2.3.3 Usos prácticos y simbólicos de los productos

A mediados de los años sesenta, muchos cantantes folk norteamericanos veían con recelo el acercamiento a las nuevas tecnologías<sup>vii</sup>, el cantautor comprometido con el discurso antisistema huía de los nuevos instrumentos eléctricos como si éstos contaminaran el aura natural y auténtica que este género representaba.

Curiosamente, en Jamaica, a cientos de kilómetros de donde se estaba gestando dicho movimiento musical, también se desarrollaba una tradición musical folk pero a diferencia de la estadounidense que rechazaba las nuevas tecnologías, la versión jamaicana encontró ahí su sustento.

es una forma folk cuyo centro está ocupado por discos, estudios, músicos de sesión y disc-jockeys, en lugar de actuaciones en vivo o reuniones colectivas. En particular, los disc-jockeys jamaicanos promovieron la utilización de los discos como instrumentos musicales, susceptibles de conversión y de comentario, de aceleración y desaceleración, de cortes transversales y longitudinales, y no como mercancía fija y acabada (Frith, 1988, pág. 191).

Una década después, a finales de los años setenta, el hip hop volvió a dar un uso práctico al disco, manipulándolo acorde a sus fines y negándose a aceptar el disco como producto terminado.

Discos, tornamesas y latas de aerosol fueron los recursos físicos necesarios para dar vida a la cultura del hip hop, pero al mismo tiempo la utilización de grabaciones preexistentes puso en riesgo el negocio de la música como empresa rentable, cuestión por la cual, los dueños del dinero persiguieron esta práctica, tildándola de ilegal al tiempo que las obligó a modificar el sistema comercial, orientándolo hacia uno ordenado y regulado donde las ganancias no solamente serían de las ventas del objeto físico, sino de la concesión de licencias para el uso de la obra o una parte de ella en otros medios de comunicación.

---

<sup>vii</sup> Muestra de ello los abucheos a Bob Dylan en Newport en 1965 o el público gritándole “Judas” por el hecho de profanar con una guitarra eléctrica la autenticidad del folk, evento perpetuado en la grabación en directo de su concierto en el Royal Albert Hall en 1966.

En los tiempos de la reproducción técnica los músicos y consumidores han sacado partido de los avances tecnológicos, utilizándolos incluso, para hacer frente al capital muchas veces en aras de necesidades expresivas.

Si bien las multinacionales han hecho de la música un negocio de entretenimiento hasta adaptarse jurídicamente distinguiendo la obra material de la propiedad intelectual para cobrar por el uso de sonidos internos de una pieza musical, además han sofisticado sus estrategias para un control ideológico del espectador y de los músicos, también han potenciado la diversificación de escenas musicales y las han puesto al alcance de las masas, surgiendo nuevos y numerosos grupos de consumidores y productores con formas igualmente diversas y complejas de expresión individual y colectiva.

La tecnología e incluso las mismas industrias culturales, vía la nueva música pop/rock como formas amplias de expresión, ponen al alcance de la mano de diversos grupos, sectores, géneros, conceptos y formas que no se perciben como algo ajeno ni lejano sino algo susceptible de ser asimilado, usado para fines diferentes al del lucro económico industrial.

Las discográficas pueden tener todo el control sobre la producción de un material y su difusión, pero nunca determinar el uso final ni las valoraciones que los usuarios hacen de éste, más bien, esto último es resultado de creencias compartidas interiorizadas y reproducidas mediante el *habitus*, acordes a la división sagrado-profano propia de cada grupo social. De esta manera, los consumidores al trascender el uso inmediato que la industria le asigna al disco (o a cualquier otra mercancía), modifican también sus usos hacia nuevas categorías e intereses diversos, por ejemplo, expresivos, políticos o sociales, religiosos cristianos o satánicos.

Un ejemplo de esta reasignación del valor de los productos fue el realizado por un grupo de jóvenes británicos aficionados al rock, que a principios de los sesenta eran conocidos como *mods*. Todo aquel que se autodenominaba *mod*, debía utilizar diversas mercancías como diferenciadores y formas de exclusión hacía

otros grupos, de pronto, el usar ciertas prendas de vestir, vagar sobre un *scooter* o escuchar a *The who*, dejaron de ser simplemente eso y se convirtieron en objetos y actividades significantes al interior y exterior del grupo. Para el *mod* las mercancías eran prolongaciones de sí mismo, y no cosas totalmente independientes del fabricante y del usuario y ocultas bajo un conjunto de reglas para su uso general (Buxton, 1982, pág. 183).

Lo anterior han sido ejemplos de músicas populares que no se sometieron al dictamen de los grandes intereses económicos, cada una de estas expresiones ha logrado crear un ecosistema musical alternativo con sus propias cadenas de producción y mecanismos de validación y valoración en el ejercicio de sus propias prácticas sociales.

### **3.4 El tipo ideal del rock**

La música pop no siempre responde de forma automática a los diseños de las grandes empresas, existen grupos juveniles que a partir de sus propias experiencias sociales y de inmediatez de su entorno, lograron generar formas paralelas de expresión musical o en oposición al mismo sistema. Con el arribo de la música pop, la escena musical perdió en rigor y densidad compositiva, hablando en términos estrictamente musicales, pero también es cierto que lo mismo ganó en acceso a nuevos públicos y en diversidad de propuestas.

El rock es sólo una entre la enorme efervescencia de nuevas prácticas musicales surgidas a mitad del siglo pasado. Alrededor de los diversos estilos o géneros musicales, se comienzan a formar grupos sociales con prácticas específicas y sistemas complejos de valoración, de esta forma se van construyendo sistemas de creación y valoración musical. Ejemplo de estos “mundos socio-culturales cerrados” abundan desde mediados de siglo los *rappers*, *reggaers*, *funks*, *punks*, hasta las sociedades de amigos de la ópera y los circuitos exclusivos de

compositores, intérpretes, pianistas son muestra de ello (de Carvalho, 1996, pág. 268).

Las nuevas tecnologías de grabación y reproducción permitieron conocer una cantidad increíble de nuevas perspectivas musicales, cada una con su respectiva base social de fanáticos y complejos sistemas específicos para entender y valorar la música a la que son afines. Un estudio que pretenda valorar las percepciones estéticas del rock, lo debe hacer entendiendo este género como una categoría de análisis independiente y diferenciada, una escena musical que crea sus propios códigos, productores, consumidores y categorías estéticas.

Para caracterizar aquello valioso dentro de este campo, desarrollamos lo que Max Weber considera un tipo ideal, una construcción conceptual que no existe en la realidad objetiva, obtenida mediante la comparación de lo que distintos autores consideran de gran valor en el imaginario de los participantes en la escena rockera.

#### **a) El *álbum* como obra de arte**

Desde su nacimiento el rock se ha desarrollado en el contexto de una tradición musical fonográfica, a diferencia de la tradición clásica, la valoración estética de la obra recae en la grabación como tal y no la obra en vivo. La música rock adoptó el *álbum* (sobre el *single*), debido a las posibilidades que la larga duración ofrece para crear atmosferas y discursos complejos. A diferencia de los pocos minutos que ofrece el *EP*, el *álbum* resultaba ideal para las pretensiones artísticas del músico de rock, ávido de distanciarse de lo netamente comercial.

La elección del *album* sobre el *single* no es gratuita el primero estaba encaminado hacia una exploración un tanto más artística y el segundo era visto como una mercancía que apunta hacia el éxito comercial, por esta razón, para lograr expresiones más desarrolladas se requería del formato completo del álbum que incluía tanto tiempo como objeto: portada, interior, diseño.

El disco se convirtió en el principal soporte musical, dejando al single que había sido el formato clásico hasta entonces. Este cambio ayudó también a igualar al rock con otros estilos musicales considerados serios ya que el single era un formato juvenil, efímero, mientras que el álbum era el formato usado por las músicas adultas. El discurso de los jóvenes ya no se podía condensar en tres minutos (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2009, pág. 187)

El rock emerge como una tradición musical dependiente de las tecnologías de producción y reproducción, pero al mismo tiempo independiente de lo prescriptivo ortodoxo, es decir, se presentó abierto a cualquier sonido que guste a la comunidad (sonidos caseros, sonidos de ciudad, objetos que producen sonidos diversos), permitiéndole encontrar en el disco la forma ideal para enmarcar su arte, por esta razón, la grabación es la obra principal en el rock, un nexo del artista con su audiencia y el principal objeto del que se ocupa la crítica.

Las grandes obras y carreras del rock no se valoran en función exclusiva de sus presentaciones en vivo, ni por las posiciones alcanzadas en las listas de popularidad de *Billboard*, por el contrario, los considerados clásicos, son aquellos que han logrado producir uno o varios *álbumes* aprobados por la opinión del campo, independientemente del éxito comercial alcanzado.

### **b) Negación del origen o aspiraciones comerciales**

Si bien la música rock nace en el seno de las industrias culturales en las determinadas ciudades industrializadas, ésta siempre ha procurado negar su origen, siendo una aspiración frecuente entre músicos de rock, borrar toda evidencia que asocie su trabajo con finalidades propiamente comerciales (aunque en el fondo lo sean).

El rock heredó del folk estadounidense una prédica contracultural, una crítica a la sociedad de masas y a la comercialización de la música empero, este discurso pocas veces armonizaba con su proceder y estilo de vida. Poco a poco se acuñó

un discurso que negaba el origen comercial del rock, al tiempo que lo distinguía de otros géneros. A pesar de ser un producto y depender de las industrias culturales, el rock siempre fue presentado de forma mediática como un género con aspiraciones no comerciales.

También dentro de la escena rock se ha formado cierta animadversión por otros géneros o elementos simbólicos, por aquellos que nunca reniegan su carácter comercial. La cultura rock hace crítica al comercialismo de los productos de la sociedad de masas pero sin darse por aludido, enfocando esa crítica hacia otras formas de música popular, en especial hacia aquellas que desde la perspectiva del rock son consideradas como expresiones musicales con falta de autenticidad, que reflejan los intereses comerciales de la industria y que además son impuestas desde los grandes medios de comunicación (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2009, pág. 184).

Debido a lo anterior, el éxito comercial dentro de la escena rock suele levantar suspicacias, por ello, y con la finalidad de apaciguar las sospechas, el músico de rock, antes de alcanzar el estrellato, debe formar una carrera desde abajo y en paralelo a lo central, recorrer todo un camino del rock y ganar el reconocimiento de sus pares y público local, parece ser que sólo completando esta especie de rito, el éxito masivo podría justificarse.

### **c) El modelo romántico del rock**

El esfuerzo del rockero por distinguirse del *pop-star*, de negar su origen (cual adolescente que reniega avergonzado de sus orígenes) lo encaminó a producciones discográficas más serias, de tal suerte que el rock rebasó siempre el plano musical, creando su propio universo simbólico, su propia mitología con sus dioses y sus mártires. El rock se ha distinguido y adoptado como un estilo de vida, teniendo repercusión en el comportamiento de músicos creadores y consumidores.

La cultura del rock comparte grandes similitudes con la ideología romántica del siglo XIX, por ejemplo, las dos tradiciones musicales se oponen a la mercantilización del arte y a la idealización de la decadencia y la marginalidad como los núcleos de la expresión y el sentir genuinos. Si la trágica historia de vida de Beethoven significó para los compositores del siglo XIX la encarnación perfecta del Romanticismo, el rock también colocaría sobre pedestales a figuras que representan ideales muy parecidos:

el pálido aspecto de tuberculoso que en siglo XIX equivalía a pasión y a naturaleza artística, fue reproducido por el aspecto de drogado, destruido, 'elegantemente gastado' que se convirtió en signo exterior esencial del compromiso de un músico de rock. El aspecto pálido, de drogado, que cultiva Keith Richard es la duplicación casi exacta del mito de que la tuberculosis demuestra que el artista sufre a causa de una naturaleza apasionada (Buxton, 1982, pág. 189).

Un sufrimiento genuino otorga credibilidad al sentimiento exacerbado que el músico de rock plasma en sus canciones, una vida o muerte trágica supone el compromiso del artista con su discurso e ideales de contracultura, pudiendo elevarlo a la categoría de leyenda. En este selecto grupo podríamos incluir a Jim Morrison, Ian Curtis, Syd Barret, Brian Jones, Keith Moon, Kurt Cobain, Amy Winehouse, John Lennon, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Ritchie Valens o Buddy Holly por decir algunos. Todos ellos, representan de forma ideal y contemporánea el carácter Romántico que impera en el rock.

El rock reclama tanto de sus fanáticos como de sus músicos, compromiso y distanciamiento de los convencionalismos sociales, de hecho, el trabajo del músico de rock es el ocio de las personas "normales", sin normas ni horarios que rijan su vida diaria, su forma de vida es el anhelo o escape del resto de personas. El sociólogo Simon Frith compara este fenómeno con la bohemia romántica propia e innata de los músicos reunida en valores de diversión y hedonismo frente a lo convencional y rutinario de la sociedad 'normal' (Frith, 1980). Según el autor estamos tratando con estilos de vida completos.

Sin duda el rock representa una especie de bohemia contemporánea agregada o enlazada a aquella bohemia decimonónica romántica teniendo como herederos a estos *rockeros* congruentes, cuya expresión vital se aleja de las convenciones diversas (políticas, sociales, económicas, religiosas, comerciales, burocráticas, familiares, ordinarias).

El rock cifra su trascendencia en tres elementos, el primero alude al *material* sobre el cual se desencadena la práctica rockera, y en torno al cual se sostiene dicha práctica. El segundo se refiere a la demarcación *social* como grupo intencionalmente diferenciado. Y el último se refiere a la autoexpresión del *yo* que se visibiliza en las letras, sonidos y en el estilo de vida.

## **2.5 Lo sagrado y lo profano en el rock**

La relación entre música y religión ha sido constante a lo largo de la historia occidental, sería incluso difícil ubicar el comienzo de este fenómeno en una línea temporal. Por poner algunos ejemplos, podríamos pensar en las antiguas civilizaciones que acompañaban sus rituales con algún tipo de música; en la Edad Media, liturgia y música eran conceptos prácticamente indistinguibles; en la actualidad hay quien incluso afirma que el DJ es la evolución de aquel chamán o sacerdote encargado de dirigir una celebración ritual.

El Disc Jockey es simplemente la última encarnación de un rol ancestral. Como promotor de fiestas por excelencia, tiene muchos antepasados ilustres. Los chamanes fueron sus antecesores con mayor resonancia. Los sumos sacerdotes paganos mediante el baile conducían a su gente al mundo de los espíritus y bebían un coctel de orina de reno y drogas para ver a Dios. Él era el locuaz maestro de ceremonias en el teatro de variedades, en la era del jazz fue el líder de la banda que llevaba zootsuit, incluso el director de sinfonías y óperas. Incluso han podido ser James Brown y George Clinton. En la mayor parte de nuestro tiempo en la Tierra ha sido una figura religiosa. La mayoría de las formas antiguas de culto están centradas en torno a la música y al baile, sus rituales habitualmente se enfocaban en alguna persona especial que conectaba el cielo y la Tierra (Broughton & Brewster, 2006, pág. 17).



La música ha servido de acompañante en una gran cantidad de ritos religiosos, y además puede compartir algunos elementos o características que la acercan a un fenómeno de tipo hierático.

No son pocas las investigaciones que han observado y señalado elementos profanos y de carácter religioso asociados a alguna práctica musical, específicamente a la música rock. Cuando se piensa en las grandes urbes del capitalismo tardío, aquellas donde la masificación ha alcanzado una gran cantidad de ámbitos que incluyen el educativo, el laboral o el político se suele considerar que la importancia del individuo gana cada vez más terreno sobre el interés del colectivo. Contraria a esta individualización discursiva, el sociólogo francés Michel Maffesoli supone que esta masificación creciente tiene injerencia en el desarrollo de grupos sociales que él identifica como “tribus”, las cuales son comunidades que de manera orgánica comparten creencias, formas de sentir, e incluso de actuar (Maffesoli, 2004). Siguiendo al autor, en las “tribus” de las grandes ciudades, se vive un regreso al agrupamiento orgánico, siendo este escenario, el ocaso del individuo, la pérdida del sujeto dentro del colectivo. “La metáfora de la tribu permite, como tal, dar cuenta del proceso de desindividualización, de la saturación de la *función* que le es inherente y de la acentuación del papel que cada persona está llamada a desempeñar en su seno” (Maffesoli, 2004, pág. 32). Como vemos, el disfrute del rock se da en lo individual y en lo colectivo.

Para el autor, cada tribu incluidos los seguidores del rock, estaría integrada por individuos que comparten ritos, creencias, emociones o estilos de vida, a través de las cuales construyen identidades y formas de valoración musical específicas de la tribu:

los términos de ‘tribu’ o de ‘tribalismo’ [...] insisten en el aspecto ‘cohesivo’ del compartir sentimental de valores, lugares o ideales, que están a su vez completamente circunscritos (localismo) y que encontramos, bajo modulaciones diversas, en numerosas experiencias sociales [...] unas masas que se difractan en tribus, o ante tribus que se incorporan en masas, dicho reencantamiento utiliza como principal

cimiento una emoción o una sensibilidad vivida en común (Maffesoli, 2004, pág. 46).

Siguiendo la perspectiva de Maffesoli, que habla de una vigencia de la vida colectiva dentro de las tribus contemporáneas lo suficientemente diferenciadas entre ellas, grupos como los punks, *skinheads*, *ravers*, *rockeros* o cualquier otro grupo que tenga en común los mismos ritos y creencias bien podrían constituir una tribu urbana debido al nivel de compromiso que cada uno de los individuos tiene con el grupo, con las prácticas y con las creencias colectivas en las cuales participa con un propósito placentero.

Si para Maffesoli la creencia colectiva se desarrolla en la tribu, Bourdieu agrega que los sistemas de valoración estética se desarrollan en un campo específico con capitales específicos que solo adquieren sentido si se construyen sobre creencias compartidas (*illusio*) que designan cuáles obras carecen de interés, cuáles merecen veneración y cuáles son las formas legítimas de acercarse a estas últimas y rechazar las primeras:

Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es importante (Bourdieu, 2002, pág. 337).

La *illusio*, o mejor dicho el reconocimiento de las reglas del campo, la aceptación de estas creencias como verdaderas, otorga el valor a la obra de arte, al mismo tiempo que aceptar las reglas de juego contribuye a reproducir la creencia en el valor de la obra, las creencias son estructuradas y estructurantes “la *illusio* es la condición de funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto”. (Íbid. pág.337)

El valor de la obra de arte no recae en la genialidad del artista o en la capacidad del público para distinguir el “buen arte”, sino en la creencia colectiva de que una obra tiene valor. Todos aquellos que son solidarios con esta creencia (en el caso

del rock: críticos, medios de comunicación, músicos, público, industrias culturales, sellos discográficos) participan en la producción de valor de una obra, por ello nos dice Bourdieu "... el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista" (Bourdieu, 2002, pág. 339).

En este campo se producen creencias y prácticas compartidas y es a través de ellas que se clasifican y jerarquizan las producciones artísticas, dichas creencias y prácticas son las responsables de la producción y reproducción del valor de las obras. Un ejemplo de ello lo encontramos frecuentemente en las diversas expresiones del arte moderno o contemporáneo:

El artista que al escribir su nombre en un ready-made, le confiere un precio de mercado sin proporción con su coste de fabricación, debe su eficacia mágica a toda lógica del campo que le reconoce y autoriza; su acto no sería más que un gesto insensato o insignificante sin el universo de los oficiantes y de los creyentes que están dispuestos a producirlo como dotado de sentido y de valor (Bourdieu, 2002, pág. 256).

Las luchas dentro y entre campos (y sus respectivos gustos) están justificadas en la creencia colectiva de que vale la pena apostar o participar en el juego; en ella se encuentra la causa que produce aceptar o rechazar las obras que el campo considera dignas de admiración o de desprecio. Estas creencias colectivas permiten al artista (previamente consagrado) convertir cualquier objeto en sagrado, mediante el milagro de la firma el artista puede transformar un mingitorio en una obra de arte.

La música rock ha estado en constante relación con prácticas religiosas incluso antes de existir. La cuna de esta música se encuentra en los templos protestantes afroamericanos en los Estados Unidos, lugar donde se suele afirmar, la cantante de góspel Sister Rosetta Tharpe y su guitarra eléctrica comenzaron a dar forma al género, la influencia de su obra se puede sentir claramente en pioneros del *rock and roll* como *Chuck Berry*, *Jerry Lee Lewis* o *Little Richard*.

El sociólogo brasileño Flavio Lages analiza estos vínculos entre rock y religión en un contexto más actual pero entendiendo el rock no como un fenómeno religioso, sino a partir de la forma en que diversas iglesias locales han incorporado elementos de esta música a sus prácticas, ya sea por sus capacidades coercitivas o por los fuertes vínculos sociales que el rock suele producir (Lages Rodrigues, 2019).

Al no reconocer el rock como fenómeno religioso, Lages ubica las categorías profano/sagrado como elementos externos al género musical, dirigiendo estos conceptos hacia valores cristianos. Para el autor, el góspel y rock cristiano serían considerados sagrados dada su explícita referencia a Dios; mientras que el *blues*, el *black metal* y sus subgéneros serían apreciados como profanos por incluir en sus obras una lírica que atenta contra la ética cristiana.

A pesar de lo interesante que puede resultar esta propuesta, nuestra investigación se distingue de la anteriormente citada, por reconocer que las categorías sagrado/profano en el rock, se construyen acorde a ideales sumamente valorados, inherentes a esta música, por lo tanto, no serían importadas desde otras prácticas religiosas como es el cristianismo dado que están presentes en las formas de valoración de todo grupo social (Alexander, 2000). Una determinada música, ya sea rock o góspel, sea utilizada dentro de prácticas o momentos que la religión cristiana reconoce como sagradas, no hacen que estas mismas músicas sean reconocidas como tal por sus aficionados o productores musicales, lo sagrado desde el punto de vista cristiano no lo es desde la perspectiva del rock.

Nuestra investigación reconoce lo sagrado y profano como una distinción específica de cada “tribu”, que busca distinguir o separar lo sumamente valorado de aquello ordinario, común o sin valor, la línea de demarcación es lo que los constituye como mundos incomparables, según Durkheim, por esta razón las formas y contrastes en cada grupo suelen variar. Siguiendo a este autor, la distinción sagrado/profano es expresión de un sistema complejo de dogmas, ritos y creencias propios del pensamiento religioso, dichas categorías jerarquizan seres y prácticas que orientan la acción del individuo:

las creencias religiosas son representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas y las relaciones que ellas mantienen ya sea con otras, ya sea con las cosas profanas. En fin, los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas (Durkheim, 2004, pág. 43).

Lo sagrado en un sistema religioso y social es todo aquello, ya sea ente, objeto o acción, cuya superioridad en dignidad y poder solo está definida por su relación de diferencia con lo profano, categoría de naturaleza diametralmente opuesta con la cual lo sacro no se puede relacionar impunemente.

La división del mundo en dos dominios que comprenden, uno todo lo sagrado, el otro todo lo profano, es el rasgo distintivo del pensamiento religioso: las creencias, los ritos, los gnomos, las leyendas, son representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y poderes que se les atribuyen, su historia, las relaciones de unas con otras y con las cosas profanas (Durkheim, 2004, pág. 41).

Durkheim define religión como "... un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a las cosas sagradas" (Durkheim, 2004, pág. 49). Trasladando esta idea al sistema de creencias y ritos del rock, sugerimos que los elementos sagrados en esta escena musical son aquellos que poseen las características que el grupo asume como ideales: seres, objetos o actitudes veneradas como legítimas y auténticas, sin las cuales el rock no puede ser rock y que distan de las profanas ordinarias, colocadas así por la lógica de la valoración colectiva que describimos según Bourdieu.

Siguiendo la misma tonada, proponemos tres elementos a considerar sagrados en la escena del rock: 1) El disco (en especial el álbum) como obra de arte: objetos de veneración para cualquier fanático del rock, el disco contiene la obra a la que se rinde culto, 2) Negación de aspiraciones comerciales: el rock debe mantener cierto distanciamiento de la industria, el compromiso del músico de rock tiene que estar con su música y no con intereses comerciales o de cualquier otra índole y 3)

La vida bohemia o el ideal romántico del músico de rock: se exige coherencia entre lo expresado en sus las canciones, usualmente de carácter contracultural, y la forma en que el músico de vida y actitudes del músico.

Los elementos y características consideradas sagradas por una colectividad determinada, son la expresión de creencias y representaciones compartidas, que a su vez limitan conductas y formas de apreciar la música. El rock no es apreciado por su dificultad técnica, estructura musical o complejidad armónica, sino en relación a aquello que los miembros del grupo estiman como sagrado y que forzosamente tiene que distinguirse de lo profano.

Lo profano, por otra parte, sería todo aquello opuesto a los ideales perseguidos en el rock: pertenecer a un sello independiente para después firmar con una compañía transnacional; llevar una vida ajustada al *status quo* o usar la música rock con la única finalidad de vender; o bien, ser un farsante sin autoexpresión interesante, no auténtico, son acciones que suelen ser vistas con malos ojos por aficionados y productores, acciones que no se pueden realizar impunemente si se quiere alcanzar el estatus de sagrado o un espacio en el *Rock and Roll Hall Of Fame*. Atentar contra estos valores equivaldría a pecar en la religión cristiana ya que se estaría contaminando todo lo sagrado que tiene el rock. Excluir al sujeto de la comunidad, de los ritos, de la fe, o generar un sentimiento de culpa por consumir o gustar de ellos, podrían ser consecuencia de dicha transgresión.

No es trabajo de esta investigación el confirmar si el rock puede considerarse o no como un sistema religioso, si bien, siguiendo a Alexander reconocemos que esta música comparte elementos o características que lo asemejan a un fenómeno social de carácter hierático (como los ritos y creencias compartidas), nos apegamos al concepto de *illusio* que sustenta las valoraciones del campo, entendiendo el rock como uno que cuenta con una producción y valoración musical propias. Usamos las categorías sagrado/profano con la finalidad de encontrar en lo profano, elementos que nos ayuden a identificar cómo funciona el rechazo social y de disposición que hay en torno a la música que disgusta, y qué podría ser aquello que contribuye a generar ese sentimiento de vergüenza

presente al escuchar o admitir públicamente que nos gusta cierta música considerada profana.

## 2.6 Profanar el rock

Una vez que se distingue entre las obras merecedoras de importancia aceptando la *illusio* que justifica la jerarquización de objetos que participan del buen gusto o de lo que se agrupa dentro de lo considerado sagrado, al mismo tiempo, también comienza a vislumbrarse su contraparte a evitar: aquello que profana las “buenas costumbres”, que no se ajusta al uso “correcto”.

No solo existen formas incorrectas de creación artística, también hay “malas” formas de valorar y prácticas no aceptadas, Bourdieu por ejemplo, señala que en la base de las distintas perspectivas estéticas es común encontrarnos con todo un sistema que excluye indirectamente al no iniciado (aquel que desconoce los códigos necesarios para la correcta interpretación de la obra), lo que puede derivar en una total intolerancia hacia otras perspectivas artísticas.

La intolerancia estética tiene violencias terribles. La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases [...] Y lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar (*Bourdieu, 1988, pág. 54*).

El rockero tiene códigos específicos de conducta frente a la obra rockera y hacia otros géneros musicales, en específico aquellos que no cumplen con los parámetros de producción y consumo ideales del rock, escuchar únicamente géneros musicales permitidos es un comportamiento esperado, la escucha y disfrute de expresiones musicales que no empalman con las formas de valoración rockeras se entienden como una especie de violación a los códigos del grupo y amerita sanciones

La *illusio* rockera se objetiva en prácticas que jerarquizan, caracterizan y limitan las obras que lo conforman, estableciendo códigos y modelos a los cuales se deben adecuar las obras, así como las formas de valorar los elementos considerados sagrados. El no atender, o en su defecto, el desconocer los códigos se considera una profanación. Haciendo una analogía con la religión católica en la que los pecados son una ofensa a Dios y a su palabra, en el mundo de los sonidos organizados, los pecados musicales significarían una injuria a la forma “correcta” de hacer rock, lo que implica profanar las formas legítimas de producir y valorar dicha música en un contexto determinado. Este pecado musical viola las leyes de la creencia colectiva basada en un código que por acuerdo común (consciente o inconsciente) debe respetarse.

Ligando esto a la hipótesis fundamental de la presente investigación, sugerimos que el gusto culposo musical es el reconocimiento implícito o explícito de que se conoce y acepta que existen formas “correctas” de producir y valorar la música (en este caso el rock), saber que existen piezas musicales que valen más que otras, y que disfrutar de aquello que se considera profano, de alguna manera, significa una ofensa a la creencia colectiva y sus leyes del buen gusto. Al igual que en la religiones solo peca el que sabe que peca, es decir, el que se reconoce a sí mismo como creyente, como participe de una fe común, el pecado musical en el rock, el gusto culposo, solo lo desarrolla aquel que participa en la creencia colectiva, en la *illusio*, que hace admitir que existen unos artistas, canciones o álbumes sagrados y otros profanos: *“conozco el buen gusto, yo tengo este mal gusto, mea culpa...”*



# Capítulo 3

---

## *El gusto musical*

El presente capítulo se divide en dos secciones: la primera parte enumera distintas perspectivas vinculadas a la construcción de parámetros sociales de valoración musical específicos; la segunda parte expone los usos “correctos” y las perturbaciones de dichos parámetros.

En resumen, este capítulo explora la configuración de un parámetro de valoración musical como orientadora de la selección y el uso “correcto” de determinados sonidos, así como también de los gustos y rechazos del público hacia la obra musical. A continuación presentamos las investigaciones realizadas al respecto.

### **3.1 Parámetros de valoración musical**

La música ha cambiado a través del tiempo, han variado los instrumentos, la forma de organizar el sonido, los lugares donde se enseña, ha variado la forma de registro, los usos que se hace de ella, los canales de distribución y un largo etcétera.

A pesar de que el gusto musical se siente muchas veces fundado en la naturaleza del hombre, alegando una capacidad trascendental de distinguir lo bello, el presente estudio propone que estas capacidades son adquiridas dentro de contextos sociales con condiciones materiales y simbólicas específicas. Los gustos o aquello que se considera digno de veneración y de disfrute, varían según el espacio, el tiempo y la posición social desde la cual se emite esa preferencia:

El renombrado músico Aaron Copland distingue tres formas distintas de escuchar la música: 1) el plano sensual; 2) el plano expresivo y 3) el plano plenamente musical. Para el compositor, se puede disfrutar de la música en cualquiera de estos tres planos, pero una comprensión de la totalidad, no solo produce oyentes más conscientes, también intensifica el goce estético.

Copland incluso va más allá, no sólo distinguiendo formas particulares de escucha que pueden intervenir en el gusto del espectador, también reconoce que sonidos considerados desagradables en un contexto podrían no serlo en otro dependiendo de las circunstancias históricas o incluso de cómo están incluidos en el conjunto de la obra.

Decir que una consonancia es un acorde de sonido agradable es simplificar demasiado la cuestión. Porque el acorde sería más o menos disonante para nosotros según la época en que vivamos, según nuestra experiencia de oyentes y según se toque fortissimo en los metales o se acaricie pianissimo en las cuerdas. De modo que una disonancia es sólo relativa: relativa con respecto a nuestra época y al lugar que ocupa en el conjunto de la pieza (*Copland, 1994, pág. 82*).

Sonidos antes considerados disonancias o que son prohibidos en algunas sociedades, podrían estar perfectamente integrados a la música de otras latitudes u otras épocas. Hay que considerar entonces que toda música es creada acorde a categorías específicas pero está sujeta a valoraciones que llegan desde distintos puntos en distintos tiempos.

Los sonidos disonantes o consonantes, lo son en función de un sistema tonal construido socialmente, siendo éste lo que ha permitido a la música occidental ser estructurada y significada de forma homogénea por más de tres siglos. El sistema armónico tonal sistematizó la forma de organizar los sonidos en occidente, este esquema fue compartido en toda Europa y a pesar de ser cuestionado por todo el movimiento moderno y *avant garde*, aún continua vigente en la gran mayoría de

música popular occidental. El sistema tonal, fue un proyecto intencionado que permitió elaborar representaciones homogéneas de fenómenos musicales.

Schönberg en el intento por explicar su propuesta para una nueva estructura musical de doce notas, nos dice que los sonidos se rigen por un oído histórico acostumbrado a significar ciertos acordes como disonantes, la integración de cada vez más disonancias en composiciones modernas, resultaría en familiarización y en la pérdida del temor a lo que en el momento nos resulta incoherente. “Después de todo, consonancia y disonancia eran conceptos históricos, precedidos, producidos como consecuencia de determinadas prácticas y costumbres musicales” (Fubini, 2005, pág. 453).

La revolución musical que comenzó Schönberg al proponer una nueva forma de organizar el sonido alejado de la tonalidad y los usos de las escalas tradicionales, significó entre otras cosas, un cuestionamiento al viejo orden, a la forma en que escuchamos y valoramos la música.

La música moderna y la sociología musical coinciden desde las perspectivas artística y académica respectivamente, en que la música se valora según un conjunto de parámetros propios de cada época, civilización y grupo social, estos estándares serían la base de referencia que permite (condiciona) nuestro disfrute o interpretación.

Cada ser humano vive en el interior de un modelo cultural dado e interpreta la experiencia basándose en el mundo de formas asuntivas que ha adquirido. Condicionado como está por el pasado, no podrá sustraerse nunca a él, aunque adopte una actitud de aprendizaje voluntario (de Arco, 2008, pág. 181).

La percepción del fenómeno sonoro estaría entonces condicionada por el contexto social y cultural así como por las normas que rigen la lógica y organización de los sonidos en cada época. Por lo tanto, no podría existir un gusto trascendental, ni asociación natural o automática entre una secuencia de notas y un significado único y universal que se le quisiera otorgar ya que nunca experimentamos la

música como un 'estímulo neutro' o como un estímulo cuyo significado está dado de antemano por las características físicas del sonido, abordamos la música acorde a marcos de referencia de origen sociocultural que sesgan nuestra interpretación de los sonidos. Dibben y Windsor en (Céspedes Guevara, 2010, pág. 175).

Pierre Bourdieu también defiende el origen sociocultural del individuo como una categoría que influye sobre cómo el sujeto se relaciona con la obra de arte, poniendo en duda las pretensiones de universalidad en la valoración musical. Respecto a la relatividad de las disposiciones estéticas, nos dice lo siguiente:

Las oposiciones que estructuran la percepción estética no vienen dadas a priori, sino que, históricamente producidas y reproducidas, son indisociables de las condiciones históricas de su establecimiento; de igual modo, la disposición estética que constituye como obra de arte los objetos socialmente designados a su aplicación, asignando al mismo tiempo su ámbito de competencia estética, con sus categorías, sus conceptos, sus taxonomías, es un producto de toda la historia del campo (*Bourdieu, 2002, pág. 437*).

El origen y posición social del sujeto es tan importante para Bourdieu, porque es a través de la exposición frecuente a determinadas condiciones de existencia lo que genera un *habitus*, concepto que funciona como fuente productora de percepciones y acciones que a su vez contribuyen a la reproducción de las mismas, "condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderos y trasportables, estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones" (Bourdieu, 1991, pág. 88).

A grandes rasgos, lo que Bourdieu plantea es que las condiciones de existencia, orientan, mas no determinan, los criterios de valoración musical, a tal grado que incluso llegan a aceptarse como naturales o indispensables por parte de los actores que participan en la creencia *illusio*. Los miembros de una misma clase social tienden a apreciar el mismo fenómeno de la misma forma, resultando en

gustos y consumos culturales similares (compartidos), el gusto nos distingue y clasifica: “el gusto, es un sistema de enclasmiento constituido por los condicionamientos asociados a una condición situada en una posición determinada en el espacio de condiciones diferentes” (Bourdieu, 1988, pág. 229).

El gusto musical sería entonces una expresión distintiva de una determinada posición dentro del campo social. Las preferencias manifestadas funcionarían como una afirmación práctica de la estructura del sistema de valoración interiorizado, expresado y reproducido. El gusto es el reflejo de nuestra posición en el campo, principio de adhesión o distinción de un colectivo.

Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (*Bourdieu, 1988, pág. 53*).

Los textos citados anteriormente coinciden en que los gustos o disgustos musicales no solo dependen de contextos sociales, también constituyen el fundamento inconsciente de la unidad de una clase social (Bourdieu, 1988), y que a pesar de los esfuerzos teóricos realizados a lo largo de la historia, aún no podemos afirmar que exista evidencia sobre una naturaleza auditiva universal, es decir, el sentido del oído y la música como expresión tal vez sea una constante antropológica, pero ésta parece siempre adquirir las formas y posibilidades que el grupo y la época le otorgan.

Sin embargo, si existiese alguna constante es su propia naturaleza plástica, ya que todo grupo cuenta con un sistema de jerarquización artística propio, que generalmente clasifica las obras y sus representaciones en dos clases: legítimas e ilegítimas; doctas y mundanas; sagradas y profanas; rockeras legítimas e ilegítimas. Estos sistemas de valoración artística son transmitidos de manera orgánica o bien pueden intervenir instituciones educativas u otro tipo de

adiestramiento más mecanizado. El siguiente ejemplo es una forma común en que suelen estar organizados dichos parámetros en los diversos campos musicales:

las sociedades valoran sus objetos musicales, especialmente canciones, temas, piezas o géneros, así como sus prácticas musicales, en torno a cánones más o menos indiscutibles o consensuados. El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical. Comúnmente el canon se organiza de manera jerarquizada de tal suerte que sus zonas centrales son ocupadas por las piezas, compositores, intérpretes o prácticas más valoradas, mientras que en las periferias se distribuyen las de menor valía” (López Cano, 2011, pág. 217).

El gusto musical se encuentra enmarcado dentro de la lógica de separación de un contexto socio histórico determinado que genera cánones y categorías específicas del campo de producción artística que se trate. Cada campo construye su propio parámetro de valoración estética y éste difiere de todos los demás, aquello que es valorado en uno, podría ser repudiado en otro, pero siempre fundamentado en una creencia colectiva (*illusio*), que confiere valor a las obras, clasificándolas en dos grandes y opuestas categorías: lo sagrado y lo profano.

### **3.2. El uso correcto, el mal gusto y las restricciones de uso**

A lo largo de la historia, las prácticas y objetos clasificados como obras de arte han variado en sus formas y valoraciones, debido a que son producidas en un ambiente social específico. Si en algún contexto la simetría representa la belleza, en otro puede ser la relación de la obra con un culto religioso o incluso la forma en que se representa la fealdad.

El mundo de los objetos considerados obras de arte está en constante transformación, los objetos y las prácticas representados también han cambiado, sin embargo, si algo ha permanecido constante es la existencia de algún

parámetro socialmente aceptado que estipula un valor a las obras y sugiere (o impone) una forma de ser valorado.

De cada parámetro se derivan categorías que parecieran universales y hacen posible distinguir entre feo/bello, docto/mundano, correcto/incorrecto, sagrado/profano. Darwin, por ejemplo, observaba que lo que provoca disgusto en una determinada cultura no lo provoca en otra, y viceversa, concluyendo lo siguiente: “parece que los distintos movimientos descritos como expresión de desprecio y de disgusto son idénticos en una gran parte del mundo”. Darwin en (Eco, 2007, pág. 19).

La formas legítimas, según Bourdieu, se estructuran a partir de luchas al interior del campo, luchas por el monopolio de la manipulación de lo sagrado, de la producción de objetos y representaciones legítimas, la cuales son reflejo de la perspectiva de la clase dominante en ese campo (Bourdieu, 1988).

En el campo musical han sido muchas las propuestas nominadas como la única y correcta forma de organizar el sonido, todas justificadas en premisas de diversa índole y apoyadas por un círculo social definido. Cada una de ellas se jerarquiza en función de aquello se piensa debe primar en la música, pudiendo tratarse de categorías musicales como la estructura armónica o complejidad interpretativa; o de carácter no musical, ya sea religioso, ético, económico, etcétera. En el rock, por ejemplo, priman el sonido electrificado, la autenticidad y una postura anti comercial como ya hemos visto.

El musicólogo Rubén Lopez Cano propone que estas filias o rechazos dependen en gran medida de la posición que el sujeto ocupe en el entramado social y a su vez son reflejo de sus condiciones materiales y simbólicas de existencia. Estos juicios se emiten desde códigos de gusto personales, valorando la música desde perspectivas morales o éticas de acuerdo a cómo el oyente pretende que sea la sociedad y el modelo de cultura que él defiende, despreciando los contenidos que considera inapropiados para su comunidad (López Cano, 2011).

Basado en estos juicios de valor se han establecido y prohibido prácticas musicales, lo que contribuye a moldear el gusto musical de una comunidad, al tiempo que censura y señala aquella música que no es aceptable y aquella que merece veneración, lo que da forma a las categorías profano/sagrado.

Valoraciones musicales basadas en prejuicios morales tienden a censurar músicas que no comparten los valores que se pretende defender como sociedad o como individuo. En este aspecto, los límites entre lo correcto y lo incorrecto que profesan distintas religiones, como la católica, se nos presentan como un buen ejemplo de esto, debido al gran énfasis que la Iglesia hace al perseguir y prohibir distintas músicas y sonidos, o incluso tradiciones musicales completas como ocurrió durante toda la Edad Media.

Hubo una razón especial que motivó la desaparición de las tradiciones de la práctica musical romana al comienzo de la Edad Media: la mayor parte de esa música estaba vinculada a acontecimientos sociales que la Iglesia primitiva contemplaba con horror, o a prácticas religiosas paganas que, según el pensamiento de la Iglesia, debían ser aniquiladas (Grout & Palisca, 1984, pág. 18).

La Iglesia no sólo ha perseguido músicas en toda Europa, también México ha experimentado fenómenos parecidos, no solo en la música, también las prácticas en torno a ella, como el baile. Ancestros musicales de géneros posteriormente aceptados como el mambo o el danzón tuvieron que sufrir adaptaciones para no alterar la moral católica española, la cual siempre vio con malos ojos el disfrute estético basado en el placer corpóreo:

El primer contacto de la música antillana que tuvo impacto en México data de hace doscientos años. En 1796, en los barcos que venían de La Habana, llegó un baile llamado chuchumbé, que tuvo un exitazo en el puerto de Veracruz; pero sucedió lo de siempre; a lo que Juan Pueblo le gusta, los currutacos que siempre han existido, lo denigran, lo llaman vulgar, lo llaman inmoral; y como entonces funcionaba el Tribunal de la Santa Inquisición, ante el gran auge del chuchumbé, dictó un cause prohibiendo bailarlo por lascivo (*Pulido Llano, 2017, pág. 61*).



Al igual que la iglesia ha censurado prácticas musicales que no se ajustan a sus formas, el rock y sus seguidores también han perseguido otras prácticas musicales por considerarlas de mal gusto, banales o demasiado comerciales. La noche del 12 de julio de 1979 conocida como la *disco demolition night* es muestra de ello, en esa fecha miles de aficionados al rock se congregaron en el estadio de béisbol de Chicago y quemaron miles de elepés de música disco para manifestar su desagrado contra ese género musical que consideraban de mal gusto y que además acaparaba los medios de comunicación en esa época.

Similares rechazos tuvieron que soportar otros géneros como la salsa, el reggaetón, incluso el mismo rock y en general toda aquella música que exalte el placer corpóreo o contenga referencias sexuales explícitas. Hoy en día todos estos estilos musicales son aceptados por la cultura popular pero en un principio fueron vistos con malos ojos y acusados de pervertir los valores hegemónicos, orientados hacia una escucha atenta, racional, “civilizada”. La *racionalización* de la práctica musical es correlato del propio proceso civilizador de control de las costumbres y de la diseminación de vergüenzas y pudores que delinearían un perfil de comportamiento respecto a lo que es correcto y a lo que es desagradable socialmente” (Trotta, 2011, pág. 103).

Por esta razón, cada música, y cada práctica asociada a ella que levante sospechas o que claramente trascienda los límites de la moralidad de un grupo, corre el riesgo de ser censurada o denigrada, influyendo en la apreciación social del fenómeno, siendo músicas o bailes con referencias sexuales uno de los objetivos más comunes.

Si la sensualidad rítmica del baile –o de la posibilidad del baile– puede funcionar como un criterio positivo de valoración, la referencia más directa a simulaciones del acto sexual o a invocaciones textuales, visuales o sonoras de posiciones eróticas, casi siempre viene acompañada de violenta reprensión moral. El territorio de la ética es un dominio con fuerte presencia en el ámbito de las valoraciones estéticas, hecho que lo configura como un modo de ser propio de las estrategias de valoración (Trotta, 2011, pág. 115).

Muchas músicas extranjeras han sido señaladas como inmorales y posteriormente excluidas del catálogo musical comunitario, además de ser frecuentemente utilizadas como chivo expiatorio al momento de explicar la causa de cualquier mal que aqueje al grupo que funge como local.

La música señalada de violentar los valores de un grupo, no es aquella que se escucha cotidianamente, la música que no gusta suele ser esa que viene desde afuera del grupo, la música que escucha el Otro, el que no pertenece. En este sentido el gusto musical funciona como un límite de identidad colectiva, es a través del consumo o relación con una música específica como el individuo se distingue y clasifica a sí mismo, por esta razón es que la preferencia por un tipo de música ha servido para marcar fronteras simbólicas entre una clase social y otra. Tratamos a través del gusto musical de distinguirnos los unos de los otros. La construcción de estas fronteras simbólicas es una de las funciones principales de la música popular en Latinoamérica” (López Cano, 2011, pág. 236).

Las fronteras simbólicas que se establecen mediante el gusto, a menudo son complementadas con discursos que reflejan un total desprecio hacia las clases menos favorecidas. Las numerosas *sátiras contra el rústico* aparecidas durante la Edad Media nos servirán como ejemplo de ello. Se trata de una variedad de narraciones donde lo grotesco se magnifica en la figura del vulgo, en ellas, el campesino es presentado como un tonto sucio y maloliente, siempre dispuesto a engañar a su señor feudal.

Las sátiras contra el rustico no eran una inocente parodia, en el fondo representaban la desconfianza (incluso desprecio) que las clases altas sentían por la vida del campesinado “no se trataba de ejemplos de comicidad popular, sino más bien de manifestaciones del desprecio y de la desconfianza que el mundo feudal y el eclesiástico sentían hacia los campesinos. Las deformidades del rústico eran celebradas con sadismo, y la gente se divertía a costa de y no con los rústicos. (Eco, 2007, pág. 137).

Muchas de las danzas o músicas de las clases populares y grupos menos favorecidos aún provocan la misma animadversión (ya hemos señalado el caso de

la primera música negra que arribó a México), siendo frecuentemente blanco de censura y desprestigio por parte algún sector conservador siempre dispuesto a no participar, ni aceptar estas prácticas. La intolerancia hacia estas músicas no suele estar orientada a criticar aspectos propiamente musicales, este rechazo suele estar dirigido al grupo social que se expresa a través determinadas músicas.

Incluso géneros como la samba, hoy por hoy reconocida internacionalmente como uno de las expresiones musicales más profundamente vinculados con la cultura brasileña, tuvo que pasar por todo un proceso de aceptación debido a numerosas campañas de desprestigio.

[la samba] ha estado luchando desde sus orígenes contra un latente rechazo vinculado, entre otras cosas, a la cuestión étnica [...] Como práctica musical creada por una población de escasos ingresos de la periferia de la ciudad de Río de Janeiro, constituida en su mayoría por negros y mulatos, el estereotipo racista que legitimó siglos de esclavitud permanecía, para la época de su nacionalización –y hasta hoy– bastante presente en el imaginario compartido de la población (*Trotta, 2011, pág. 121*).

Este desprestigio se ve reflejado en el poco interés que las músicas populares periféricas han provocado en el terreno académico, los estudios musicológicos (sin el prefijo “etno”), se han enfocado la mayoría de las veces, en analizar la vieja tradición musical de occidente, pasando de largo por las expresiones musicales surgidas en el contexto de la sociedad de masas.

ciertas músicas sucias latinoamericanas como la champeta de Cartagena, la cumbia villera de Argentina, el funk carioca y el tecnobrega de Belem, entre otros, todos ellos fenómenos masivos de evidente relevancia social e interés investigativo, no son atendidos por la academia musicológica. Y no lo son porque son géneros ‘no purificables’, es decir, músicas que se asocian más bien con el mal gusto y las clases excluidas. Ochoa en (*Trotta, 2011, pág. 227*).

La música suele ser valorada en razón de la procedencia social en donde se practica, siendo las expresiones generadas en las periferias aquellas que suelen

cargar con los peores estigmas sociales, a diferencia de las “bellas artes” generalmente practicadas y disfrutadas por las clases más favorecidas y dominantes, estas aversiones son legitimadas por un complejo sistema que atraviesa campos como el económico, el educativo o incluso el racial.

También lo político ha intentado determinar cuáles son las músicas correctas y cuáles las prohibidas, incluso se ha apoyado en expresiones musicales para reforzar algún discurso. Patrimonializar es una forma como el aparato estatal otorga legitimidad a prácticas culturales incluso antes censuradas, este proceso suele operar adoptando fiestas, rituales, tradiciones orales y musicales de comunidades específicas y presentándolas como herencia cultural de una nación, en este sentido institucionalizándolas.

El declarar como patrimonio cultural alguna expresión musical implica decretar, que a partir de ese momento en adelante, esa música es digna de ser apreciada en toda su complejidad, incluyendo elementos étnicos y raciales. Sin embargo hay quien reconoce en estos actos de reconocimiento de músicas tradicionales, una estrategia política más para legitimar supuestos procesos de reconocimiento cultural, la fachada de una falsa democratización del arte o bien, de una aceptación de pluriculturalidad pero desde el oficialismo que se atribuye a sí mismo la facultad de reconocer o no reconocer.

Patrimonializar un arte no solo eleva su categoría como expresión cultural, también implica un cambio en la forma de valorarlo, divulgarlo y posteriormente comercializarlo. En esta situación, es el Estado quien determina qué práctica merece ser patrimonializada de acuerdo a sus intereses; al ser casi propietario del arte en cuestión, éste último es tratado como una mercancía en la que se insiste fomentar la comercialización vía el turismo o la exposición masiva (Yudice, 2017).

Todos los sistemas de gobierno contemporáneos intervienen de alguna u otra manera en la producción y valoración de las expresiones artísticas dentro de sus territorios, ya sea patrimonializando alguna tradición local, apoyando con la

designación de presupuestos a actividades culturales, o censurando obras, como a continuación expondremos.

En el caso del rock en México el Estado ha intervenido en la escena censurándola y persiguiéndola prácticamente toda la década de los setenta y mitad de los ochenta, momento en que las industrias culturales comienzan a poner especial atención a los grupos de rock nacional. A partir de este momento la relación Estado-rock en México se limita a ofrecer conciertos gratuitos en plazas públicas como parte de políticas en materia de cultura juvenil

Cuando se citan ejemplos de Estados que prohíben ciertos tipos de música los primeros que suelen aparecer en las listas son los socialistas, en la URSS por ejemplo, toda producción artística debía ir dirigida al pueblo, procurando atender y representar sus necesidades, cualquier otra intencionalidad por parte del artista podría levantar la sospecha de ser un arte burgués, símbolo de la descomposición cultural que representa occidente para los soviéticos. La música debía ser valorada por su función social y no por su significado. La calidad de una obra y su valor musical no eran tenidos en cuenta, se consideraba que el compositor debía “descender” desde su aristocracia artística al nivel de los gustos y la comprensión del obrero o trabajador. La música era usada como estrategia política, y como una de las tantas maneras de maniobrar las masas (Rodríguez Acero, 2010).

Los soviéticos adoptaron aquella vieja postura platoniana que asocia la salud moral del pueblo con la música que escucha (Griffiths, 2009), en parte porque esto se ajusta en cierto sentido con la teoría marxiana, según la cual, la música (superestructura) es consecuencia de las formas de producción (estructura), justificación por la cual los sonidos deben atender las necesidades del pueblo.

Jaques Attali, académico y consejero de Estado francés, explica que para un gobierno, es preciso formular estrategias de control de discursos, entre los cuales se incluye obviamente la música, él resume así la visión que comparten varios de los teóricos totalitarios:

es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentran en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido (*Attali, 1995, pág. 17*).

Pero no solo los Estados socialistas se preocupan de intervenir sobre toda la producción cultural de una población, también las grandes empresas y los gobiernos más liberales dentro del mundo capitalista, invierten recursos y esfuerzos (quizá más sutiles), tratando de monopolizar la emisión de mensajes (músicas). Acaparar el control de estos discursos les permite sugerir sus intereses como las formas de producción y consumo musical “legítimas”, buscando así la aceptación y reproducción de sus gustos y con ello la permanencia en esa posición privilegiada: programas de televisión, *charts* musicales, premiaciones y algoritmos de servicios *streaming*, no solo contribuyen a construir sistemas de valoración musical, también funcionan como herramientas de censura, vigilancia social y orientación del consumo:

“La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder. Esta canalización adopta una forma nueva, menos violenta y más sutil: las leyes de la economía política se imponen como leyes de censura [...] Lo que hoy día llamamos música no es, demasiado a menudo, más que un disfraz del poder homologante” (*Attali, 1995, págs. 18,19*).

A mediados de los años ochenta en México, después de la censura y persecución (surgida a partir del concierto de Rock y ruedas de Avándaro en 1971) que tuvo en el país cualquier expresión que tuviera tintes de *rock*, las industrias culturales en el país, aprovecharon la mala relación gobierno-juventud (la falta de interés y de políticas públicas que dieran encausamiento a propuestas musicales como el rock), para acaparar buena parte de la producción y de los canales de distribución para este tipo de música. El Estado mexicano de esa época trata de intervenir o

proteger solo los bienes simbólicos que consideran patrimonio nacional como el folklore o la literatura; pero dejan en manos del capital privado el manejo de la cultura popular masiva (Martínez Hernández, 2013, pág. 68)

Esta situación obviamente favorece las condiciones para que el rock tenga que lidiar forzosamente con un sistema musical basado en las ventas y en el *star system*, lo que termina marginando a músicos y propuestas que no quieren o no pueden participar de él, ya que el criterio para ser contratado por una disquera y tener acceso al público de forma masiva, dependerá de cuantos ingresos logres generar como artista. Este es un ejemplo de lo difícil que fue (es) tener acceso a los canales de distribución masiva. “A fines de los noventa [debían] existir unas 20,000 bandas de rock en todo el país. De todas ellas, quizá acceden unas 200 a la promoción industrial (1%) y unas 20 a la plataforma internacional (0.1%)” Benjamín Anaya en (Martínez Hernández, 2013, pág. 71)

Al no haber interés del Estado por atender expresiones juveniles como el rock, las decisiones sobre lo que se graba y distribuye, durante mucho tiempo quedó a cargo de la industria musical con frecuencia orientados por criterios de rentabilidad. De esta forma, el capital global, además de ejercer poder a nivel económico también ejerce control sobre los imaginarios simbólicos que circulan en la sociedad, sobre todo en lo referente a la cultura popular no patrimonializada (Martínez Hernández, 2013, pág. 76).

Por estas razones, el Estado tiene un doble papel: por un lado, por medio de sus instituciones, leyes y políticas públicas en materia cultural, tiene la capacidad de censurar, negar reconocimiento, excluir completamente a manifestaciones culturales completas -grupos étnicos, migrantes, etc.-; pero por otro lado, también tiene la capacidad de incluirlos vía un reconocimiento formal legal pero también institucional por medio de políticas públicas que los incluyan y den acceso a canales de grabación y difusión, rentabilizarlos en lo que a sus fines interesa.

El Estado tiene, o podría tener, la capacidad de interrumpir las lógicas de discriminación en el panorama de las grabaciones de música popular, por ejemplo,

interviniendo mediante su reconocimiento institucional, presupuestario y con políticas públicas dirigidas a los grupos menos favorecidos, se podría ver reducida la desigualdad de recursos y acceso a los medios masivos, permitiendo que grupos sociales de la periferia cultural coloquen sus producciones en plataformas y espacios que por el momento están en control de la gran industria.

Reconociendo que en el contexto actual la música popular tiende a consolidarse a través de los medios de comunicación masiva, entendemos que la producción y distribución de estas expresiones no debería estar exclusivamente en manos de las industrias culturales, y que por el contrario, debe ser responsabilidad del Estado el disputar ese poder usando, por ejemplo, los canales de distribución nacionales. En este sentido, las políticas públicas en lo referente a música popular y en específico al rock, podrían ir orientadas al financiamiento de las expresiones populares, en especial a las periféricas; facilitar presentaciones y grabaciones en estudios estatales, así como abrir frecuencias radiofónicas y de TV haciendo de la distribución un asunto público. Lo anterior además de contribuir al desarrollo de nuevas expresiones culturales, también permite que éstas no se sometan a una lógica de mercado.

En consecuencia, la música en particular y el arte en general, no son disciplinas libres de política ni de politización; ni sus discursos inocentes o neutros; ni tampoco son un lienzo en blanco en el que el genio creador pasma su virtuosismo, aquel “don” que Dios le ha dado. No son libres porque cada color, cada sonido, cada material está ordenado y es valorado acorde a reglas (tanto internas como externas a los grupos) construidas socialmente, reglas que separan, ya sea enalteciendo lo adecuado a la norma o censurando aquello que no se ajusta a los modos correctos, al buen gusto.

Para que un arte sea considerado como tal, curiosamente, la libertad debe estar dosificada, ya sea por los mismos códigos de la disciplina artística, ya sea por factores sociales externos que entrenan el oído. Ya en el siglo XVII, el filósofo Batteux, quien entendía que el deber de la música era imitar la naturaleza de los



sentimientos, nos dice lo siguiente acerca de la limitación de las libertades en la música

El arte [...] debe *someterse* a las reglas de la imitación, conciliando exactitud y libertad; esta última deberá dosificarse con mucha prudencia, dado que una pizca de libertad anima la imitación, pero, si aquella se pasa de la medida idónea, se incurrirá en la anarquía, pisoteando las reglas del buen gusto (Fubini, 2005, pág. 197).

# Capítulo 4.

---

## *Prueba de hipótesis en Tianguis Cultural El Chopo*

---

El presente apartado se divide en dos secciones, la primera expone la herramienta que nos permitirá poner a prueba la hipótesis planteada; la segunda se desarrolla posterior a aplicada la herramienta y consiste en el análisis de resultados obtenidos y a las conclusiones que de ello derivan.

Recordamos que la hipótesis es la siguiente:

Existe una relación entre la expresión de un sentimiento de culpa por el consumo de determinados bienes culturales y los parámetros grupales de valoración musical, y dichos sentimientos fungen como criterios que delimitan el uso legítimo de la obra musical y su producción dentro de un determinado grupo social.

En función de la hipótesis y la investigación previamente realizada, formulamos el siguiente cuestionario, mismo que fue aplicado a personas que participan del gusto por la música *rock*, autodefinidas como *rockeras*, para en consecuencia captar la expresión de su gusto culposo.

### **4.1 Población muestra y herramienta metodológica**

Se aplicó el cuestionario en el Tianguis cultural del Chopo, por representar un punto frecuentemente visitado por personas que participan de la valoración y práctica colectiva en torno al *rock* e interesadas en temas musicales con orientación contracultural.

El Tianguis del Chopo ha sido un importante espacio para el desarrollo de la cultura del rock dentro de la Ciudad de México. Fundado en 1980 con la idea de organizar intercambios de revistas, discos y libros de rock en el interior del Museo del Chopo, el proyecto tuvo tanto éxito que pronto el espacio fue insuficiente, fueron reubicados varias veces hasta que finalmente se establecieron en 1990 entre las calles Sol y Luna de la colonia Guerrero, siendo esta su ubicación actual.

En una breve entrevista con César Salas, comisionado de actividades culturales del Tianguis del Chopo, se me informó que cada sábado entre 6,000 y 10,000 personas visitan el tianguis, sin embargo, dadas las restricciones de movilidad impuestas por el gobierno para evitar la propagación de virus SARS-CoV-2, César comenta que el espacio está recibiendo menos del 50% de las visitas y ventas habituales además de que muchos locales decidieron no colocar su negocio por cuestiones de seguridad.

César comenta que actualmente hay cerca de 180 locales registrados en la Asociación del Chopo, los días en que fueron aplicados los cuestionarios fueron 6: el 19 de diciembre 2020; 16, 23 y 30 de enero; y el 6 y 13 de febrero del 2021. Pude contar alrededor de 130 locales establecidos de los cuales aproximadamente entre 40 y 45 de ellos se dedican exclusivamente al intercambio o venta de discos, libros, revistas relacionadas con la cultura rock, los demás comerciantes se dedican en su mayor parte a la venta de ropa y artículos diversos (también relacionados con la cultura del rock), siendo muchas veces atendidos por personas externas, no entusiastas del rock y que solo son responsables de la venta y atención del local.

Todas las personas que participaron respondiendo el cuestionario, afirmaron previamente gustar de la música rock, siendo esta una condición previa antes de pasar a responder la herramienta metodológica que a continuación presentamos:

1. ¿Te consideras aficionado al rock?
2. ¿Qué artistas/grupos consideras los más importantes en la historia del rock?

3. De los artistas/grupos antes mencionados, ¿Alguno de ellos coincide con tus gustos personales?
4. De las siguientes opciones, señala aquellas características que consideras imprescindibles en una buena banda de rock (puedes marcar varias):
  - Buenos discos o canciones
  - Coherencia entre el discurso que predica en su música y sus acciones personales (estilo de vida)
  - Consumo de drogas
  - Oponerse a la comercialización de su música
  - Oponerse al *status quo*
  - Éxito comercial
  - Talento
  - Conocimiento de las técnicas y teorías musicales
  - Abundantes reconocimientos o premiaciones (Grammy, Mercury Prize, artículos en revistas)
  - Calidad o espectacularidad de sus conciertos
  - Otro
5. Menciona tu artista/banda de rock preferida (Máximo 5)
6. ¿Por qué te gustan esas bandas?
7. Menciona el artista/banda de rock que más detestas (Máximo 5)
8. ¿Por qué detestas estas bandas?
9. ¿Existe algún género musical que no toleras escuchar? Menciona algunos (Máximo 5)
10. ¿Qué aspectos de esos géneros musicales no te agradan?
11. ¿Tienes algún gusto culposo que te avergüence admitir públicamente?
12. Menciona algún gusto culposo, ya sea un artista, un género o alguna canción (Máximo 5)

La primera pregunta pretende distinguir entre aquellos que comparten el parámetro de valoración del rock de aquellos que no. De acuerdo a la hipótesis planteada, los gustos y disgustos del grupo que participa de la *illusio* del rock,

deben diferir notablemente de aquellos que no se consideran aficionados (creyentes).

La intención de la segunda a la sexta pregunta, va encaminada a elaborar un parámetro de lo que el grupo considera “buen gusto”, una especie de canon musical. De la séptima a la decimoprimer pregunta, pretenden conocer los grupos y características que el grupo considera profano. Para finalizar, las últimas preguntas intentan conocer si existe consenso en lo que el grupo considera “gusto culposo”.

La herramienta fue aplicada a un total de 340 personas, 214 hombres (63%), 124 mujeres (37%) y dos personas que no especificaron sexo, todos ellos con un promedio de edad de 34 años<sup>viii</sup>.

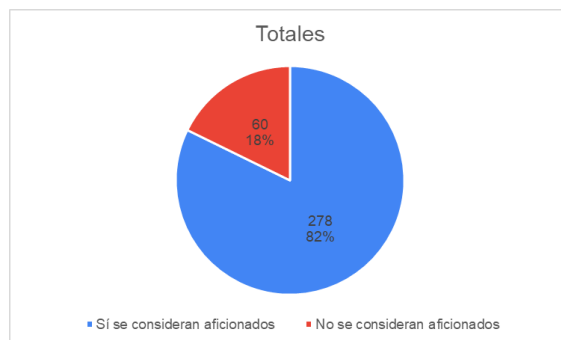
## **4.2 Exposición y análisis de resultados**

### **4.2.1 ¿Te consideras aficionado al rock?**

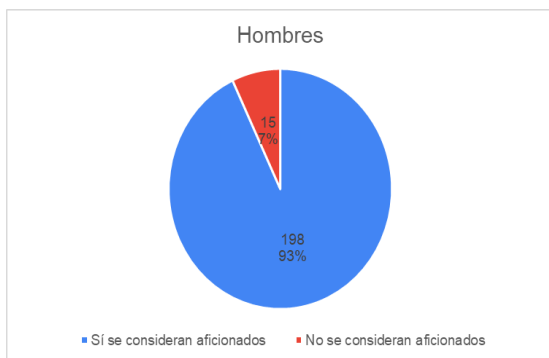
Con esta pregunta se pretende distinguir aquellas personas que se autodefinen como entusiastas del rock, es decir, que participan en un conjunto de prácticas y creencias colectivas, la *illusio*. En los resultados obtenidos, el 82% del total de encuestados se consideran a sí mismos como aficionados al rock (Gráfica 1.1). Por otro lado, en las Gráficas 1.2 y 1.3 se pueden apreciar diferencias de proporción significativas entre hombres y mujeres que se asumen como aficionados al rock: las mujeres declaran en menor medida ser aficionadas al rock, solo un 64% lo declara, frente a un 93% de hombres que así lo hace.

---

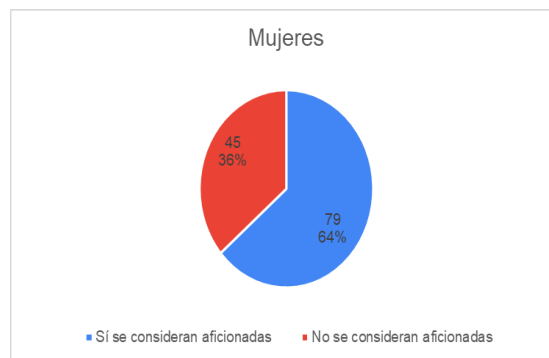
<sup>viii</sup> El número se obtuvo aplicando la fórmula para el cálculo de muestras de tipo cualitativo de poblaciones infinitas que se explica en el documento de Aguilar-Barojas, Sarai “Fórmulas para el cálculo de la muestra en investigaciones de salud”, *Salud en Tabasco*, vol. 11, núm. 1-2, enero-agosto, 2005, pp. 333-338, Secretaría de Salud del Estado de Tabasco, Villahermosa, México.



**Gráfica 1. 1**



**Gráfica 1. 2**



**Gráfica 1. 3**

#### **4.2.2. ¿Qué artistas/grupos consideras los más importantes en la historia del rock?**

La Tabla 1 muestra los artistas/grupos de rock considerados más importantes y el número de veces que fueron mencionadas; en la Tabla 2 se muestra la proporción que esas menciones representa respecto del total de mujeres y hombres aficionados y no aficionados.

Banda/Artista	Hombre Aficionados	Hombres NO Aficionados	Mujeres Aficionadas	Mujeres NO Aficionadas	Total
The Beatles	85	3	26	14	128
The Rolling Stones	59	1	24	16	100
Queen	50	0	22	13	85
Led Zeppelin	54	1	18	8	81
The Doors	36	0	26	5	67
Pink Floyd	33	1	22	5	61
Black Sabbath	36	0	6	2	44
Elvis	19	1	13	3	36
Chuck Berry	21	2	4	1	28
AC/DC	16	0	8	3	27
David Bowie	9	0	7	4	20
Soda Estereo	11	1	4	2	18
Caifanes	8	0	8	1	17
El Tri	5	3	1	5	14

**Tabla 1. Bandas consideradas más importantes en la historia del rock**

Banda/Artista	Hombres Aficionados	Hombres NO Aficionados	Mujeres Aficionadas	Mujeres NO Aficionadas	Total
The Beatles	43%	20%	33%	31%	38%
The Rolling Stones	30%	7%	30%	36%	30%
Queen	25%	0%	28%	29%	25%
Led Zeppelin	27%	7%	23%	18%	24%
The Doors	18%	0%	33%	11%	20%
Pink Floyd	17%	7%	28%	11%	19%
Black Sabbath	18%	0%	8%	4%	13%
Elvis	10%	7%	16%	7%	11%
Chuck Berry	11%	13%	5%	2%	9%
ACDC	8%	0%	10%	7%	7%
David Bowie	5%	0%	9%	9%	6%
Soda Estereo	6%	7%	5%	4%	5%
Caifanes	4%	0%	10%	2%	5%
El Tri	3%	20%	1%	11%	5%

**Tabla 2. Proporción de las bandas consideradas más importantes**

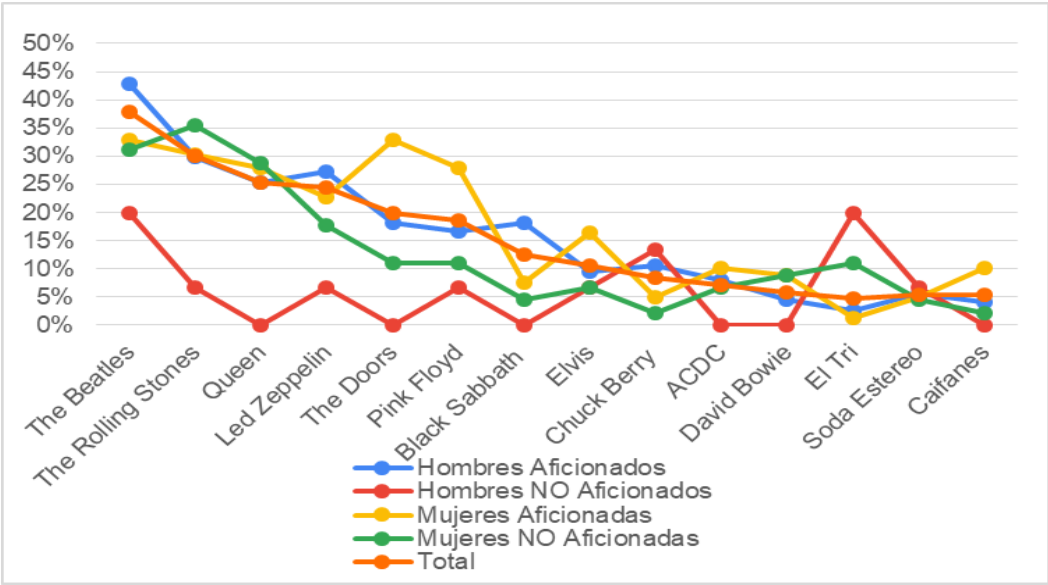
Como podemos observar en las Tablas 1 y 2, tanto mujeres como hombres aficionados al rock, tienden a mencionar las mismas bandas (a excepción de *The Doors* por parte de las mujeres) con casi igual frecuencia, este comportamiento va cambiando conforme se dejan de considerar aficionados, las mujeres no aficionadas en menor medida que su contraparte masculina. Esto resulta interesante porque nos muestra que independientemente de ser hombre o mujer o

de asumirse o no como aficionados, las respuestas acerca de cuáles son las bandas que se consideran más importantes en la historia del rock no varían en gran medida.

La gran mayoría de las bandas mencionadas se formaron hace más de cincuenta años esto habla del rock como un género musical conservador que modifica muy poco o casi nada las formas de valoración musical y sus figuras más importantes.

En la Gráfica 1.4 se puede observar que los hombres no aficionados, son el grupo que menos se ajusta a las frecuencias generales de la muestra, aquellos que a pesar de gustar de la música rock, reconocen en menor medida las figuras más representativas de este estilo musical y los códigos para valorarlas.

Otro aspecto que podemos observar frecuentemente entre las personas que no se asumen como aficionados, tanto hombres como mujeres, es ubicar al grupo mexicano *El Tri* como uno de los artistas más importantes en la historia del rock, a diferencia de su contraparte que sí se considera entusiasta de dicho género musical y que no lo considera como tal, por lo menos no en la misma proporción.



**Gráfica 1. 4. Bandas consideradas más importantes en relación a aficionados, no aficionados y por género.**



### 4.2.3. De los artistas/bandas antes mencionados, ¿alguno de ellos coincide con tus gustos personales?

La pregunta 3 pretende indagar sobre qué tanto los grupos o artistas de rock considerados más importantes en la historia coinciden con los gustos personales, con esto pretendemos probar si las figuras más importantes y lo que representan influyen en la formación de las preferencias musicales. Los resultados indican que las personas que no se asumen como aficionadas muestran mayor resistencia a aceptar los grupos o artistas que conforman dicho canon como parte de sus grupos o artistas predilectos.

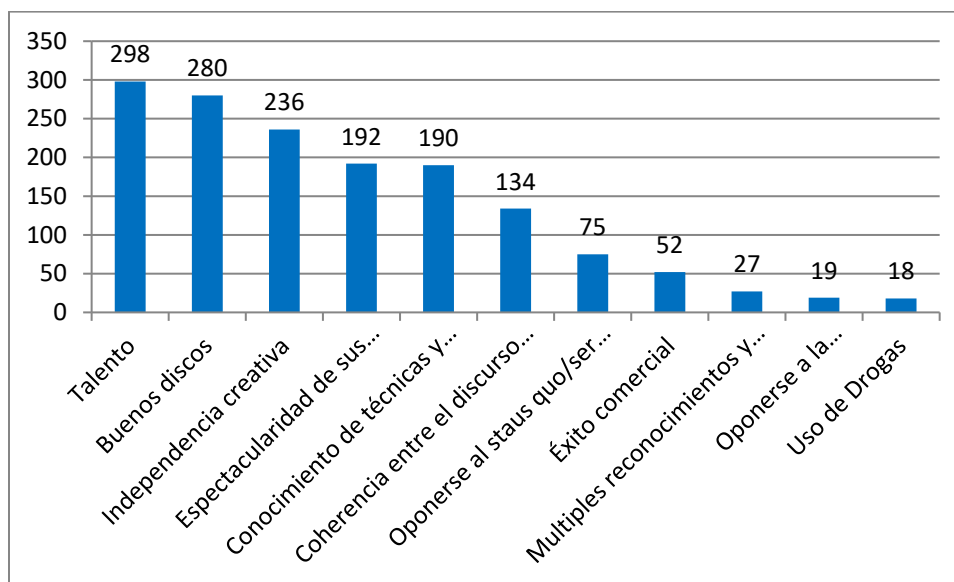


**Gráfica 1.5** Coincidencias entre bandas mencionadas y tus gustos personales de los aficionados y los no aficionados

### 4.2.4. Características imprescindibles de una banda de rock

La cuarta pregunta pretende describir qué características son necesarias para que una banda/artista de rock pueda ser considerada buena, insistiendo así en la construcción de un modelo que nos acerque a definir lo que el aficionado entiende que es o debería ser el rock, su *ethos* musical.

**Tabla 1.3 Características imprescindibles de una banda de rock, número de menciones**



En general las personas que participaron en el ejercicio propuesto consideran que el rock es un género musical en el que no se puede prescindir del talento (298 menciones, 87.65%), seguido de los buenos discos (280 menciones, 82.35%), la independencia creativa (236 menciones, 69.41%) y la espectacularidad de sus conciertos (192 menciones, 56.47%), respectivamente.

Es interesante advertir que si bien son importantes las actuaciones en vivo, el aficionado sigue considerando aún más relevante la obra grabada como se advirtió en capítulos anteriores sin embargo la actuación en vivo sigue ocupando un lugar importante en el imaginario rockero. También es importante destacar que si bien los artistas reconocidos en el ejercicio como los más relevantes en la historia de este género, nacen y se distribuyen en las industrias culturales, los aficionados consideran importante conservar cierto grado de independencia (236 menciones, 69.41%) respecto a otros intereses, por ejemplo el económico, (52 menciones, 15.29%) como se mostrará más adelante.

#### 4.2.4. Artistas/Bandas de rock preferidas

La quinta pregunta ya no pretende indagar sobre el canon de valoración musical en el rock, en cambio, busca reconocer cuáles son los gustos del aficionado y qué tanto éstos se acercan o alejan de lo reconocido como el parámetro históricamente construido y aceptado. Como se puede ver en la Tabla 4, los grupos de rock considerados más importantes en la historia, si bien no en el mismo orden, siguen ocupando las primeras posiciones como grupos de rock preferidos.

Es importante notar que a pesar de que tanto hombres como mujeres aficionados (incluso también las mujeres no aficionadas) tienen un comportamiento parecido en este aspecto, es decir, nombran como sus bandas preferidas a los mismos grupos o artistas con una frecuencia similar, aún persisten importantes diferencias entre los gustos de distintos sexos, sobre todo cuando se habla de subgéneros del rock considerados más *heavy* que no son tan populares entre las mujeres, representados aquí con grupos como *Metallica* o *Black Sabbath*, por otra parte, grupos como Soda Estereo, The Cure o David Bowie son artistas mejor valorados por ellas.

Otro aspecto a destacar es el aumento en el número de veces que son mencionados grupos de rock mexicanos o latinoamericanos. Si bien antes no fueron considerados como relevantes en la historia del género, sí lo son en sus preferencias personales, el ejemplo más claro es la banda Caifanes que ocupa uno de los primeros lugares entre las bandas favoritas<sup>ix</sup>. Este fenómeno podría decirnos algo sobre cómo las condiciones materiales o la exposición inmediata o temprana a cierta música repercute en sus preferencias musicales, en este sentido, el idioma o la cercanía del contexto podría jugar ese papel tan importante.

---

<sup>ix</sup> No se muestra en la tabla por falta de espacio pero también otros grupos ibéricos o latinoamericanos como Café Tacvba, El Tri, Enanitos Verdes o Héroes del Silencio fueron mencionados con una frecuencia considerable.

Banda/Artista	Hombres Aficionados	Hombres NO Aficionados	Mujeres Aficionadas	Mujeres NO Aficionadas	Total
The Beatles	44	1	17	10	72
Queen	41	3	14	10	68
Pink Floyd	34	3	12	9	58
The Doors	31	2	17	3	53
Led Zeppelin	33	1	10	5	49
The Rolling Stones	28	0	12	3	43
Caifanes	19	1	12	4	36
AC/DC	15	1	6	2	24
Metallica	22	0	3	0	25
David Bowie	12	1	9	3	25
Black Sabbath	20	0	4	0	24
Guns And Roses	14	0	6	2	22
Soda Estereo	8	0	7	5	20
The Cure	7	0	8	2	17
Nirvana	9	1	2	5	17

**Tabla 4. Bandas preferidas. Número de menciones**

Banda/Artista	Hombres Aficionados	Hombres NO Aficionados	Mujeres Aficionadas	Mujeres NO Aficionadas	Total de personas
The Beatles	22%	7%	22%	22%	21%
Queen	21%	20%	18%	22%	20%
Pink Floyd	17%	20%	15%	20%	17%
The Doors	16%	13%	22%	7%	16%
Led Zeppelin	17%	7%	13%	11%	15%
The Rolling Stones	14%	0%	15%	7%	13%
Caifanes	10%	7%	15%	9%	11%
AC/DC	8%	7%	8%	4%	8%
Metallica	11%	0%	4%	0%	8%
David Bowie	6%	7%	11%	7%	7%
Black Sabbath	10%	0%	5%	0%	7%
Guns And Roses	7%	0%	8%	4%	7%
Soda Estereo	4%	0%	9%	11%	6%
The Cure	4%	0%	10%	4%	5%
Nirvana	5%	7%	3%	11%	5%

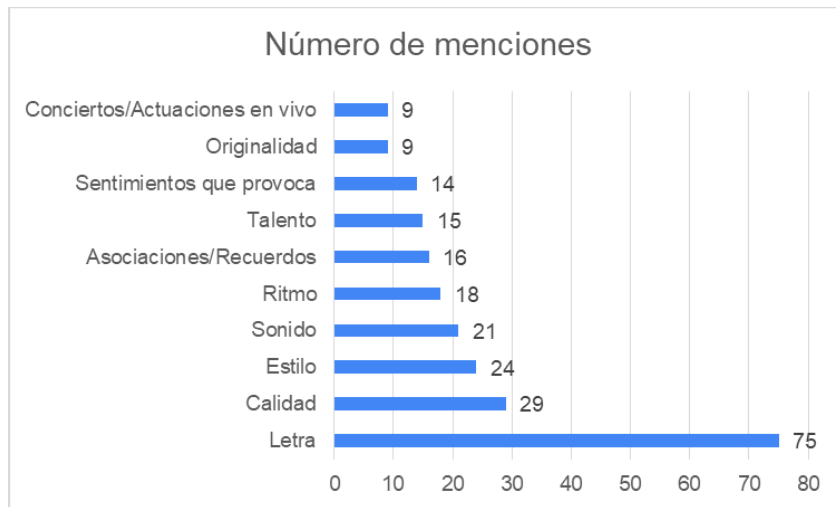
**Tabla 5. Proporción de bandas preferidas respecto al total de hombres y mujeres aficionados y no aficionados.**

<sup>x</sup> Los porcentajes más altos de cada grupo está representados en verde y los más bajos en rojo, la intensidad de los colores aumenta a medida que aumenta o disminuye según la frecuencia: más verde, más mencionado; más rojo, menos mencionado

#### 4.2.5. ¿Por qué te gustan esos artistas/bandas?

En la pregunta número seis resulta difícil interpretar las respuestas más constantes debido a lo variado de las cualidades a las que el público hace referencia, sin embargo, la mayor parte de sus opiniones está relacionada con características musicales como el ritmo, el sonido, la letra, el estilo y lo que ellos entienden por calidad; la otra pequeña parte refiere a sentimientos o recuerdos. La gráfica 1.6 muestra una lista de las palabras o ideas más usadas para explicar por qué gustan de esos artistas.

Esta pregunta resultó difícil de responder por los encuestados, sugerimos que esto es consecuencia de lo poco que nos cuestionamos sobre nuestros gustos, los sentimos tan fundados en nuestra naturaleza que difícilmente nos preguntamos por qué nos gusta lo que nos gusta. Destacamos que nadie mencionó alguna cualidad que fuera exclusiva del rock, ni alguna otra que en la investigación se sugiere como ideal.



Gráfica 1. 5 ¿Por qué te gusta? Número de menciones

#### 4.2.6. Artistas/bandas de rock más detestados

En la siguiente pregunta dedicada a los artistas de rock más detestados ocurre algo muy distinto a lo sucedido en el cuestionamiento anterior acerca de las bandas preferidas; a diferencia de la primera, donde prácticamente la totalidad de la muestra expresó sus preferencias, esta séptima pregunta fue comúnmente respondida dejando el espacio en blanco o bien agregando el comentario explícito de que no se detesta u odia a ninguna banda de rock. A continuación, en las Tablas 6 y 7 mostramos la relación entre hombres y mujeres, entre aficionados y no aficionados que no respondieron a esa pregunta o explícitamente dijeron no detestar ninguna banda de rock.

	Aficionados	NO Aficionados	% Respecto al total de Aficionados	% Respecto al total de NO Aficionados
No respondió	37	15	13%	25%
Ninguno/No detesto	65	18	23%	30%
Total	102	33	37%	55%

**Tabla 6. Relación entre ser Aficionado al rock/No detestar ninguna banda de rock o no responder pregunta**

	Hombres	Mujeres	% Respecto al total de Hombres	% Respecto al total de Mujeres
No respondió	28	24	13%	19%
Ninguno/No detesto	45	38	21%	31%
Total	73	62	34%	50%

**Tabla 7. Relación Sexo/No detestar ninguna banda de rock o no responder pregunta**

Las anteriores tablas nos permiten observar que los no aficionados y las mujeres (aficionadas o no) tienden a detestar menos bandas que aficionados y hombres respectivamente.

La Tabla 8 destaca que los hombres considerados a sí mismos como aficionados son el grupo que detesta más bandas de rock o por lo menos expresa con mayor frecuencia ese disgusto, así mismo, esta distinción entre asumirse o no como aficionado, parece no afectar de forma importante a las mujeres, quienes expresan estos rechazos con una frecuencia muy similar (casi idéntica si sumamos los espacios que no se respondieron con aquellos donde se expresó no detestar a nadie) sin importar si se consideran o no aficionadas. Para el caso de las mujeres el considerarse aficionada parece no tener relación con detestar otras bandas de rock.

Otra forma de ver estos datos es que siete de cada diez hombres aficionados al rock detesta alguna banda de rock, por cada 3 hombres no aficionados que igual lo hacen, de esto inferimos que los hombres con una vinculación más fuerte con el rock tienden a no tolerar otras bandas o formas de hacer rock “ilegítimas”

	% Respecto al total de Hombres Aficionados	% Respecto al total de Hombres NO Aficionados	% Respecto al total de Mujeres Aficionadas	% Respecto al total de Mujeres NO Aficionadas
No respondió	12%	27%	16%	24%
Ninguno/No destesto	20%	40%	33%	27%
Total	32%	67%	49%	51%

**Tabla 8. Proporción de número de personas que no respondió o dijo no detestar ninguna banda**

En cuanto a las bandas o artistas más detestados, parece solo haber consenso en el primer puesto, ya que la frecuencia varía mucho en las siguientes 10 bandas que más veces se mencionan. En la Tabla 9 se muestran los artistas o bandas con mayor número de menciones, mientras que en las Tablas 10 y 11 se pueden observar estas mismas bandas pero ahora mostrando la relación entre señalarlas como odiadas y el sexo del encuestado o si se considera o no aficionado al rock.

Artista/Banda	Hombres Aficionados	Hombres	Mujeres Aficionadas	Mujeres NO Aficionadas	Total de veces mencionada
		NO Aficionados			
Maná	19	1	3	3	26
Moderatto	11	0	2	2	15
Guns And Roses	7	0	6	0	13
Kiss	11	0	0	1	12
The Beatles	9	0	0	2	11
Heroes del Silencio/Bunbury	7	0	2	1	10
U2	2	1	3	2	8
AC/DC	1	1	3	3	8
Marilyn Manson	7	0	0	1	8
Panda	2	0	3	3	8
Nirvana	3	0	2	1	6

**Tabla 9. Bandas más detestadas, número de menciones**

Banda/Artista	Aficionados	NO Aficionados	% Respecto al total de Aficionados	% Respecto al total de NO Aficionados
Maná	22	4	8%	7%
Moderatto	13	2	5%	3%
Guns And Roses	13	0	5%	0%
Kiss	11	1	4%	2%
Beatles	9	1	3%	2%
Heroes del Silencio/Bunbury	9	2	3%	3%
U2	5	3	2%	5%
AC/DC	4	4	1%	7%
Marilyn Manson	7	1	3%	2%
Panda	5	3	2%	5%
Nirvana	5	1	2%	2%

**Tabla 10. Relación entre bandas de rock más detestadas y ser o no aficionado al rock**

<sup>xi</sup> Ídem.



Banda/Artista	Hombres	Mujeres	% Respecto al total de Hombres	% Respecto al total de Mujeres
Maná	20	6	9%	5%
Moderatto	11	4	5%	3%
Guns And Roses	7	6	3%	5%
Kiss	11	1	5%	1%
Beatles	7	3	3%	2%
Heroes del Silencio/Bunbury	9	2	4%	2%
U2	3	5	1%	4%
AC/DC	2	6	1%	5%
Marilyn Manson	7	1	3%	1%
Panda	2	6	1%	5%
Nirvana	3	3	1%	2%

**Tabla 11. Relación entre bandas de rock más detestadas y el ser hombre o mujer**

En las tablas 9 y 10 se confirma que solo hay consenso en cuanto a la banda de rock más detestada, siendo el grupo mexicano Maná el que ocupa el desafortunado primer puesto. Sin embargo, en todas las demás bandas la decisión suele estar dividida; si bien para los aficionados al rock, los primeros tres puestos, excluyendo a Maná, los ocupan Moderatto, *Guns and Roses* y *Kiss* respectivamente, para los no aficionados son AC/DC, U2 y Panda justo en ese orden. De igual forma los hombres consideran (después de Maná) a *Moderatto*, *Kiss* y a los Héroes del Silencio como las bandas más detestables, mientras que para las mujeres estas son *Guns And Roses*, *AC/DC* y Panda.

El grupo Maná ha cargado desde su fundación con el estigma de no ser una banda de rock incluso si la estructura musical de sus canciones sí lo sea, esto es muestra de que la categoría de legítimo o sagrado en el rock se construye a partir de categorías sociales y no tanto musicales.

Moderatto es una banda mexicana que lejos de tomarse en serio los elementos considerados sagrados en el rock, hace mofa, lucra e incluso tiene éxito comercial con ellos, por esta razón parece hasta cierto punto normal que aparezca en esta

<sup>xii</sup> ídem

lista y que sea considerada una banda no grata de acuerdo a los cánones del rock.

#### **4.2.7. ¿Qué aspectos de son los más detestados?**

Los aspectos que no gustan de los artistas más detestados también son variados, cada banda despierta distintas animadversiones, muchas de ellas por no cumplir con la autenticidad que exige el género porque se considera importante el atender las formas correctas de producir y difundir el rock. También fue frecuente el mencionar que no agrandan por ser demasiado populares, aspecto que como vimos anteriormente, suele levantar la sospecha de estar atendiendo intereses comerciales y se asume muchas veces como un coqueteo con otros géneros musicales como el pop, música que por su carácter comercial se suele entender como estilo musical en oposición al rock, colocados así en el lado profano.

En esta sección Maná merece un trato aparte ya que es la banda de rock más odiada y en consecuencia personifica muchas de las características que el público rechaza en cualquier otra expresión rockera. Cuando se pregunta por qué no gusta esta banda tapatía, la respuesta que más se repite es “no es rock” (11 veces), seguida de que se asemeja mucho al pop por su comercialidad (7 veces), que su música es mala (6 veces), que las letras no son agradables o son ridículas (5 veces)<sup>xiii</sup>, que son muy cursis (3 veces)<sup>xiv</sup>, que son falsos (2 veces).

A continuación mostramos los grupos que más veces fueron mencionados y las razones por las cuales no gustan.

---

<sup>xiii</sup> No mostrado en tabla

<sup>xiv</sup> No mostrado en tabla

Banda/Artista	No es rock	Son falsos	Su música es mala	Muy comercial	Ridículos	Sobrelorados	Estilo	Popularidad	No me identifico
Maná	11	2	6	7	0	0	0	1	1
Moderatto	1	6	2	2	3	0	0	0	0
Guns And Roses	0	1	4	1	1	2	2	0	1
Kiss	0	1	4	2	2	1	4	1	0
Beatles	1	1	0	1	0	7	0	1	3
Héroes del Silencio/Enrique Bunbury	0	0	3	0	1	1	2	0	0
U2	1	1	3	0	0	0	1	1	0
AC/DC	0	0	2	0	1	1	2	1	0
Marilyn Manson	0	0	0	0	0	0	2	0	1
Panda	1	1	6	0	1	0	0	0	0
Nirvana	0	0	2	0	0	0	1	0	1
Total	15	13	32	13	9	12	14	5	7 <sup>xv</sup>

**Tabla 3 Razones por las que no gustan, número de menciones**

Como podemos observar, la razón más expresada por la cual no gustan ciertas bandas de rock es que su música es mala, siendo válida para casi todos los grupos que integran la lista, esto coincide con las respuestas obtenidas sobre las características imprescindibles en una banda de rock, siendo talento la cualidad que más veces fue seleccionada.

Algo también señalado en apartados anteriores y que parecen confirmar los datos presentados en la Tabla 12 es lo importante que resulta el ser “auténtico” y hacer “verdadero” rock, es decir, de acuerdo a las formas legítimas comúnmente acordadas para producir este tipo de música, a esto tal vez responde que “no es rock” o “son falsos” hayan sido tan recurrentemente mencionadas.

<sup>xv</sup> El número de menciones más altas está representada en verde y los más bajos en rojo, la intensidad de los colores aumenta a medida que aumenta o disminuye según la frecuencia: más verde, más mencionado; más rojo, menos mencionado

Por último, algo que también fue señalado a lo largo de la investigación y que parece confirmarse en los resultados arrojados en esta sección del cuestionario, es que la sobreexposición en los medios masivos, demasiada popularidad o ser abiertamente un grupo comercial, siempre levantará la sospecha de no estar adecuándose a las formas correctas reconocidas de hacer rock, lo cual puede, y en efecto es muchas veces sancionado por el público.

#### 4.2.8. Rockeros y tolerancia a otras formas musicales.

La pregunta nueve respecto a si se tienen total animadversión hacia algún género musical arrojó los siguientes datos:

	Aficionados	NO Aficionados	% Respecto al total de Aficionados	% Respecto al total de NO aficionados
Sí detesto algún género musical	185	29	67%	48%
No detesto algún género musical	92	31	33%	52%

**Tabla 13. Relación entre ser aficionado al rock y no tolerar otros géneros musicales**

	Hombres	Mujeres	% Respecto al total de Hombres	% Respecto al total de Mujeres
Sí detesto algún género musical	146	69	68%	56%
No detesto algún género musical	67	55	31%	44%

**Tabla 14. Relación entre el sexo y no tolerar otros géneros musicales**

	Hombre Aficionado	Hombre NO Aficionado	Mujer Aficionada	Mujer NO Aficionada	% Respecto al total de Hombres Aficionados	% Respecto al total de Hombres NO Aficionados	% Respecto al total de Mujeres Aficionadas	% Respecto al total de Mujeres NO Aficionadas
Sí detesto algún género musical	138	7	47	22	70%	47%	59%	49%
No detesto algún género musical	59	8	32	23	30%	53%	41%	51%

**Tabla 15. Resumen acerca de no tolerar otros géneros musicales**

Las Tablas 13 y 14 muestran que las mujeres y los no aficionados suelen ser más tolerantes a otros géneros musicales que su contraparte masculina y entusiasta del rock respectivamente; parece ser que independientemente de considerarse a sí mismo como aficionado al rock, los hombres tienden a rechazar diversas expresiones musicales en mayor medida que más mujeres. Sin embargo, cuando hablamos de mujeres también existen diferencias entre las que se consideran admiradoras del rock y las que no lo hacen de esa manera, siendo las primeras menos flexibles cuando se habla de aceptar otras músicas (Tabla 15).

#### **4.2.9. ¿Qué género musical no toleran los rockeros?**

A medida que los encuestados se asumieron como devotos de la tradición musical del rock, expresaron ser menos tolerantes con otros géneros musicales, sumado a esto, a continuación mostramos cuales son los menos tolerados (Tabla 16) y cómo esto cambia dependiendo el sexo o si participan o no de la *illusio* del rock (Tablas 17, 18 y 19).

Género Musical	Número de veces mencionada
Reguetón	104
Banda	64
Narcocorridos	21
Metal	14
Electrónica	12
Norteño	11
Pop	6

**Tabla16. Géneros musicales menos tolerados**

Género Musical	Aficionados	No Aficionados	% Respecto al total de aficionados	% Respecto al total de NO Aficionados
Reguetón	97	7	35%	12%
Banda	56	7	20%	12%
Narcocorridos	18	3	6%	5%
Metal	6	8	2%	13%
Electrónica	10	2	4%	3%
Norteño	9	1	3%	2%
Pop	6	0	2%	0%

**Tabla 174. Relación entre ser o no aficionado y los géneros menos tolerados**

Género Musical	Hombres	Mujeres	% Respecto al total de Hombres	% Respecto al total de Mujeres
Reguetón	80	24	37%	19%
Banda	45	19	21%	15%
Narcocorridos	10	11	5%	9%
Metal	5	9	2%	7%
Electrónica	6	4	3%	3%
Norteño	7	4	3%	3%
Pop	5	1	2%	1%

**Tabla 18. Relación entre el sexo y los géneros menos tolerados**

Género Musical	Hombre Aficionado	Hombre NO Aficionado	Mujer Aficionada	Mujer NO Aficionada	% Respecto al total de Hombres Aficionados	% Respecto al total de Hombres NO Aficionados	% Respecto al total de Mujeres Aficionadas	% Respecto al total de Mujeres NO Aficionadas
Reguetón	78	2	19	5	39%	13%	24%	11%
Banda	42	2	14	5	21%	13%	18%	11%
Narcocorridos	9	1	9	1	5%	7%	11%	2%
Metal	4	1	2	7	2%	7%	3%	16%
Electrónica	5	1	4	0	3%	7%	5%	0%
Norteño	6		3	1	3%	0%	4%	2%
Pop	5	0	1	0	3%	0%	1%	0%

**Tabla 195. Resumen de los géneros musicales menos tolerados**

Como podemos observar en las Tablas 17 y 18, las mujeres y los hombres no aficionados son los más tolerantes a la hora de escuchar los géneros musicales (en especial reguetón y banda) que el común de la muestra no soporta; por el contrario, ellos tienden a aceptar menos otras expresiones derivadas del rock como el Metal. El hecho no tolerar la escucha de reguetón afecta en mayor proporción a las mujeres que se consideran a sí mismas como *rockeras*, lo que podría hablar de la influencia que tiene en los rechazos musicales el adherirse a ciertas prácticas y creencias comunes en la cultura rock.

Destacar que los géneros menos agradables son también los más populares en la actualidad y los que tienen más exposición en los medios de mayor alcance<sup>xvi</sup>, esto habla de lo importante que resulta en la valoración musical del rockero el mantenerse alejado de una exposición masiva fuera del nicho que lo engendra.

Podemos observar a las mujeres como un grupo mucho más tolerante hacia el reguetón, si bien se reconoce como el género musical menos tolerado por ellas, lo es en mucho menor proporción que su contraparte de sexo masculino.

<sup>xvi</sup> Lo que parece ser una constante. Vease *Disco demolition night* y otros ejemplos. Capítulo 3.2

#### 4.2.10. Qué aspectos no agradan de los géneros musicales más detestados

A continuación presentamos los aspectos que más desagradan cuando hablamos de los géneros musicales que menos se toleran.

Género musical	Algún aspecto de la lírica	Algún aspecto de la música	La misoginia/machismo	Sin talento	Monótono/Repetitivo	Violencia	Los cantantes/Su voz	El estilo
Reguetón	61	23	15	6	11	4	5	4
Banda	37	20	6	4	10	1	5	2
Narcocorridos	12	4	1	1	2	5	1	1
Metal	0	7	1	0	1	0	7	0
Electrónica	1	2	0	0	6	0	0	0
Norteño	5	7	2	1	4	0	0	0
Pop	1	2	0	0	0	0	0	0
Totales	117	65	25	12	34	10	18	7

xvii

**Tabla 20. Aspectos que más desagradan de cada género musical**

Podemos observar en la Tabla 20 que las letras de las canciones son el aspecto que más se detesta en casi todos los géneros mencionados. Podría decirse que el contenido considerado machista o misógino debería considerarse como una cualidad lírica, lo cual es cierto, pero dada la recurrencia con la que fue mencionada, decidimos otorgarle su propia categoría.

Cabe destacar que si bien no se mencionó la popularidad o el carácter comercial de la música como una cualidad que desagrada, los dos géneros musicales menos tolerados en nuestra muestra coinciden con los estilos musicales más escuchados en México en el año 2020 en la plataforma *Spotify*, una de las empresas más grandes en lo que respecta servicios de música vía *streaming*, en

<sup>xvii</sup> El número de menciones más altas está representada en verde y los más bajos en rojo, la intensidad de los colores aumenta a medida que aumenta o disminuye la frecuencia: más verde, más mencionado; más rojo, menos mencionado



este medio, 9 de los 10 artistas más sonados pertenecen a estas vertientes musicales (Forbes, 2020),.

Resulta curioso la mención del carácter misógino o sexual de las letras como algo desagradable en otros géneros musicales cuando es bien conocido que el rock no escapa a este tipo de violencias e incluso es frecuente entre sus máximos exponentes: clásicos del rock como *Brown Sugar* de los *Rolling Stones* o *Run for your Life* de los *Beatles*, contienen mensajes que bien podría considerarse apologías a la violación y el feminicidio respectivamente.

#### **4.2.13. ¿Tienen los rockeros un gusto culposo?**

La siguiente pregunta es muy importante ya que con ella se pone a prueba la principal hipótesis de la investigación la cual pretende indagar sobre la relación que guardan los parámetros de valoración musical del rock con algún sentimiento de vergüenza generado por escuchar otros géneros musicales. En esta ocasión se les preguntó si disfrutaban de algún tipo de música que les avergüence admitir públicamente, es decir, si tenían lo que se conoce popularmente como un gusto culposo. Los resultados son expuestos a continuación en las Tablas 21, 22 y 23, y en la Gráfica 1.7



**Gráfica 1. 6 Personas que tienen algún gusto culposo**

	Hombre	Mujer	% Respecto al total de Hombres	% Respecto al total de Mujeres
Sí	68	47	32%	38%
No	145	77	68%	62%

**Tabla 21. Relación Sexo/Tener gusto culposo**

¿Algún gusto culposo?	Aficionados	NO Aficionados	% Repecto al total de Aficionados	% Repecto al total de NO Aficionados
Sí	101	14	36%	23%
No	176	46	63%	77%

**Tabla 22. Relación entre Ser Aficionado/Tener gustos culposos**

¿Algún gusto culposo?	Hombre Aficionado	Hombre NO Aficionado	Mujer Aficionada	Mujer NO Aficionada	% Respecto al total de Hombres Aficionados	% Respecto al total de Hombres NO Aficionados	% Respecto al total de Mujeres Aficionadas	% Respecto al total de Mujeres NO Aficionadas
					Sí	64	4	37
No	133	11	42	35	67%	73%	53%	78%

**Tabla 23. Resumen de tener algún gusto culposo**

Podemos observar que el considerarse a sí mismos como entusiastas del rock tiene influencia sobre el sentir vergüenza al disfrutar de ciertos estilos musicales. Sin embargo, a diferencia de las preguntas anteriores en las que eran los hombres aficionados aquellos que se veían más afectados, este fenómeno presentó una mayor proporción en el caso de las mujeres aficionadas, siendo ésta más del doble que sus congéneres no aficionadas.

En una reflexión personal, el que las mujeres expresen con mayor frecuencia el tener algún gusto culposo, podría deberse a la mayor tolerancia que expresaron las mujeres hacia otras músicas, incluido el reguetón, reconocido en este caso como el género musical más desestimado. Podría ser que los hombres aficionados limiten su participación y disfrute (y por ende el expresarlo públicamente) de los estilos musicales considerados profanos dentro de su imaginario rockero, debido a que son la población más comprometida y afectada por las creencias y prácticas propias del rock, es decir, por el *habitus* del rockero. Las mujeres por su parte al tomarse menos en serio la *illusio* del rock, son menos afectadas por el mismo permitiéndose expresar con mayor libertad aquello que les gusta, incluso a pesar que sus creencias le indican separar como profanas.

Esta razón podría explicar por qué esas músicas consideradas profanas al interior de la escena rock son llamadas a ser rechazadas de forma más contundente por las personas que más interiorizado tienen el *habitus* del rockero, renunciando a

cualquier tipo de disfrute (culposo o no) que esta música pudiera provocarle o incluso negándole la categoría de música. El devoto al rock es aquel que se permite o admite menos actos profanos (en este caso disfrutar de la música profana) y se preocupa más por no cometerlos o no aceptar que los comete, por acatar a rajatabla las reglas que sus creencias le indican como verdaderas.

#### 4.2.11. ¿Cuáles son los gustos culposos de un rockero?

Para finalizar esta parte de la investigación, a continuación presentamos los resultados de la última pregunta, la cual versa sobre los géneros, artistas o canciones específicas que el público de esta muestra considera culposos. Debido a que no todos los participantes expresaron tener alguno, aquí solo se consideran las personas que sí reconocen sentir vergüenza por disfrutar de ciertas canciones, a diferencia de todas las preguntas anteriores donde se consideró a la totalidad de la muestra.

Género musical	Número de veces mencionada	Algunos artistas mencionados
Pop	40	Shakira, Mecano, Timbiriche, Pop de los años noventas
Reguetón	26	Bad Bunny
Banda	14	Cristian Nodal, Banda MS, Banda el Recodo, Valentín Elizalde
Salsa/Cumbia/Tropical	13	Ángeles azules
Baladas románticas no contern	12	Pasteles Verdes, Ángeles Negros, Amanda Miguel, Ana Gabriel
Bandas de Rock "profanas"	10	Maná, Moderatto, Panda
Norteño	6	Chalino Sánchez, Los Tigres del Norte

**Tabla 24. Gustos culposos, número de menciones**

Género Musical	Aficionados con gustos culposos	No Aficionados con gustos culposos	% Respecto al total de aficionados con gustos culposos	% Respecto al total de NO Aficionados con gusto culposo
Pop	38	2	38%	14%
Reguetón	18	8	18%	57%
Banda	10	4	10%	29%
Salsa/Cumbia/Tropical	13	0	13%	0%
Baladas románticas antiguas	12	0	12%	0%
Bandas de rock "profanas"	10	0	10%	0%
Norteño	6	0	6%	0%

**Tabla 25. Relación Ser aficionado y gustos considerados culposos**

Género Musical	Hombres	Mujeres	% Respecto al total de Hombres con gustos culposos	% Respecto al total de Mujeres con gustos culposos
Pop	22	18	32%	38%
Reguetón	10	16	15%	34%
Banda	9	5	13%	11%
Salsa/Cumbia/Tropical	10	3	15%	6%
Baladas románticas antiguas	5	7	7%	15%
Otras bandas de rock	9	1	13%	2%
Norteño	5	1	7%	2%

**Tabla 26. Relación Sexo/Gustos considerados culposos**

Género Musical	Hombre Aficionado con gusto culposo	Hombre NO Aficionado con gusto culposo	Mujer Aficionada con gustos culposos	Mujer NO Aficionada con gustos culposos	% Respecto al total de Hombres Aficionados con gustos culposos	% Respecto al total de Hombres NO Aficionados con gustos culposos	% Respecto al total de Mujeres Aficionadas con gustos culposos	% Respecto al total de Mujeres NO Aficionadas con gustos culposos
Pop	21	1	17	1	33%	25%	46%	10%
Reguetón	9	1	9	7	14%	25%	24%	70%
Banda	7	2	3	2	11%	50%	8%	20%
Salsa/Cumbia/Tropical	10	0	3	0	16%	0%	8%	0%
Baladas románticas antiguas	5	0	7	0	8%	0%	19%	0%
Otras bandas de rock	9	0	0	1	14%	0%	0%	10%
Norteño	5	0	1	0	8%	0%	3%	0%

**Tabla 27. Resumen de gustos considerados culposos**

En la Tabla 24 se muestran los géneros musicales considerados culposos, los cuales tienden a coincidir con aquellos más odiados. La diferencia más notable respecto a los géneros más detestados, es el ascenso del pop a la primera posición, desbancando al reguetón y la banda, esto podría indicar que al no ser un estilo musical tan repudiado, funciona como un gusto que aún se puede permitir el aficionado al rock, por lo menos en lo privado.

La Tabla 25 muestra que los aficionados tienen gustos culposos bastante variados, solo el pop destaca por amplio rango respecto al segundo lugar; por su parte, los no aficionados, consideran culposos en mucho mayor medida al pop, la banda y el reguetón, lo cual podría indicar que el hecho de ser rockero, de participar en sus ritos y creencias, de aceptar su parámetro de valoración musical específico, influye en la forma de disfrutar o no de otros géneros musicales generando un sentimiento de culpa y vergüenza. Lo que contribuye a aceptar la principal hipótesis de la investigación como verdadera.

Un aspecto que no esperábamos encontrar es que ser hombre o mujer influye en gran medida sobre la valoración de diferentes músicas, incluido el rock (véase Tabla 26). Como vimos en la pregunta pasada, las mujeres reconocen de manera más frecuente el tener gustos culposos y estos son menos variados que su contraparte masculina, por ejemplo, las mujeres reconocen sentir considerablemente menos pena o vergüenza al escuchar géneros musicales como la cumbia, la salsa (géneros tradicionalmente asociados al disfrute del baile y al placer sensual por encima del racional) o la música nortea.

Si bien el pop y la banda (o nuevo regional mexicano), son considerados culposos en relativamente igual medida por ambos sexos, cuando se trata de reguetón, las mujeres aceptan disfrutar del nuevo género de moda en mucho mayor medida que los hombres (más del doble), eso sí, con su respectiva carga de vergüenza. Caso similar ocurre con las baladas románticas.

# Conclusiones finales

---

A lo largo de la investigación hemos podido comprobar que no existe una sola forma de valorar las obras sonoras, por el contrario, estas son tantas y tan diversas como estilos musicales existen, variando de lugar en lugar y de tiempo en tiempo.

Siendo el rock una expresión musical y cultural de la sociedad industrializada del siglo XX particularmente asociada al fenómeno social de la juventud, tiene sus propias formas de valoración, algo que parece afectar a casi todo aquel que se autodenomina entusiasta del género. La herramienta aplicada nos permitió comprobar que, por lo menos para la muestra, estos parámetros orientan formas de valorar, de sentir y de pensar no solo el rock sino también otros géneros musicales.

Identificarse como entusiasta del rock en el contexto que hemos estudiado, implica aceptar en mayor o menor medida, una serie de creencias y prácticas comunes con repercusión en las formas de actuar, pensar, sentir y detestar todas aquellas músicas que el *habitus* del rockero ordena separar en las categorías opuestas sagrado/profano.

La valoración musical específica del rock en el contexto de la presente investigación orienta a los aficionados a distinguir ciertos estilos como el pop, la banda o el reguetón como músicas profanas, cargándolas de una connotación negativa y ajena a lo sagrado, algo que tiene injerencia en la postura adoptada por los fanáticos frente a estos géneros musicales. Los géneros musicales que suelen desagradar a los entusiastas del rock, funcionan como límite o medida de aquello que el colectivo estudiado reconoce como un *ethos* musical del rock, es decir, aquello que el grupo distingue como un deber ser de este género, lo que a su vez refleja las categorías de valoración propias de esta clase de música.



En el grupo estudiado el gusto culposo funciona como criterio que delimita el uso legítimo de la obra musical rockera teniendo injerencia en las formas “correctas” de producción y consumo musical de los aficionados al rock. Es la aceptación de un sistema de valoración musical jerárquico, límite que separa lo deseable de lo repulsivo, profanación de lo sagrado.

La simpatía por el rock funciona como un criterio de distinción social a través del cual se clasifica y se es clasificado. Aquellos que se asumen como aficionados tienden a rechazar otros gustos que no se adaptan a las formas ideales de producción y consumo musical rockero.

Un resultado no esperado fruto de la aplicación del cuestionario fue encontrar que dicho parámetro, fundado sobre creencias colectivas, afecta en mayor medida a los hombres que a las mujeres, es decir, los hombres parecen guardar o aparentar un mayor respeto a los cánones, tendiendo a adherirse de manera más comprometida con todo el conjunto de creencias y prácticas ligadas al rock.

La herramienta metodológica aplicada también nos permitió comprobar nuestra hipótesis general, la cual afirma que existe relación entre el parámetro de valoración propio del rock y los sentimientos de vergüenza o culpa generada por el disfrute de géneros musicales que el grupo considera profanos. Esto fue observado en las grandes diferencias encontradas a lo largo de casi todas las respuestas entre aquellos que se consideran a sí mismos entusiastas y aquellos que no lo hacen de esta forma.

Finalmente, pudimos observar la existencia de procesos o mecanismos de exclusión en lo musical, presentes desde la antigua Grecia (Platón) hasta nuestros días y expresados en formas correctas o incorrectas de producir y consumir música, que a su vez son atravesadas por diversos discursos que implican formas prescriptivas de diferente índole, sean de carácter filosófico, religioso, político, económico o construido al interior del grupo como fue el caso expuesto en la presente investigación.

*Dedicado a Irving, mi compañero de escucha permanente y a mi mamá,  
quien me ha dado todo.*

## Referencias bibliográficas

- Alexander, J. (2000). *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Barcelona: Anthropos.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Azerrad, M. (2001). *Nuestro grupo podría ser tu vida: Escenas del indie underground norteamericano 1981 1991*. Barcelona: Contra.
- Berlin, I. (1999). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Bidon-Chanal, S. (2018). Perspectivas filosóficas sobre el pop-rock. *Boletín de estética*, 23-64.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. España: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2002). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Broughton, F., & Brewster, B. (2006). *Historia del DJ. Anoche un DJ salvó mi vida*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Bryson, B. (1997). What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education. *Poetics*, 141-156.
- Buxton, D. (1982). La música de rock, sus estrellas y el consumo. *Comunicación y cultura en América Latina* 9, 173-195.
- Castro Gallego, C. B. (2011). La música está en todas partes. Impactos de las nuevas tecnologías y los impactos de la transnacionalización en la

producción de músicas populares. *VI Jornadas de jóvenes investigadores*, 1-12.

Céspedes Guevara, J. (2010). Construcción y comunicación de significados en la música popular. *CS*, 167-208.

Chávez, M. (9 de Marzo de 2008). Integrantes de "tribus urbanas" atacan a jóvenes emo en Querétaro. *La jornada*.

Coomaraswamy, A. K. (2001). *Teoría medieval de la belleza*. Barcelona: Liberdúplex.

Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México D.F.: FCE.

Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.

de Arco, M. (2008). La ruptura entre la música de vanguardia y público del siglo XX. *Papeles del festival de música de Cádiz*, 161-186.

de Carvalho, J. J. (1996). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de música iberoamericana. Volumen 1*, 253-271.

Durkheim, E. (2004). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ciudad de México: Colofón.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

Feixa, C. (2003). Del reloj de arena al reloj digital. *JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud*, 6-27.

Forbes, S. (5 de Diciembre de 2020). Bad Bunny es el artista más escuchado por los mexicanos en Spotify en 2020. *Forbes*.

Frith, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

- Frith, S. (20 de 08 de 1988). El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular. *Papers: Revista de sociología*, 178-196. Obtenido de Revista de Sociología: <https://papers.uab.cat/article/view/v29-frith>
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (2009). *Sociología*. Madrid: Alianza.
- Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal.
- Grout, D. J., & Palisca, C. (1984). *Historia de la música occidental, 1 y 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Herrera López, A., & Oropeza Tena, R. (2013). Influencia del conocimiento musical sobre el gusto musical. *Acta de investigación psicológica*, 1163-1179.
- Hobsbawm, E. (1994). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria*, 75-84.
- Kaiero Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona: Departamento de arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lages Rodrigues, F. (2019). A utilização da música rock no diálogo inter-religioso e intercultural. *Revista de Teologia e Ciências das Religiões*, 669-697.
- López Cano, R. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En Varios, *Música popular y*

- juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (págs. 117-160). Caracas: Fundación Celarg.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de la tribu. El ocaso del individualismo en la sociedades posmodernas*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Martínez Hernández, L. (2013). *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.
- Martínez, A. (2013). La imaginación armónica: algunas consideraciones en torno a la percepción musical en los escritos de Rameau. En Varios, & M. Plesch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: escritos in memoriam Gerardo V. Huseby* (págs. 327-348). Buenos Aires: Gourmet musical.
- Megías Quirós, I., & Rodríguez San, E. (2003). *Jóvenes entre sonidos. Hábitos, gustos y referentes musicales*. España: Injuve-FAD.
- Montoya, M. A. (2013). Compromiso ontológico de la música occidental. *Ideas y Valores*, 10-22.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza.
- Muñoz, B. (1991). Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: Un análisis crítico. *Kobie*, 91-100.
- Neubauer, J. (1986). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- Pérez Colman, C. M., & del Val Ripollés, F. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo: Autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 181-192.

- Pérez Colman, C. M., & del Val Ripollés, F. (2013). Bourdieu y el Rock: Un romance in crescendo. *XI congreso de la Federación Española de Sociología* (págs. 1-20). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Peterson, R., & Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American sociological review*, Vol. 65, No. 5, 900-907.
- Pulido Llano, G. (2017). Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950. *Desacatos*, 56-73.
- Quintero, J. (16 de Marzo de 2008). Chocan emos y punks en la glorieta de insurgentes; no se reportan heridos. *La jornada*.
- Rodríguez Acero, M. (21 de Marzo de 2010). *La evolución de la historia del proletariado a través de su música*. Obtenido de Revista de ClasesHistoria. Publicación digital de historia y ciencias sociales: <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>
- Rodríguez Suárez, R. A. (2014). *Gusto musical y espacio social juvenil . Prácticas musicales en Barcelona y Tróymia*. Barcelona: Universidad Rovira i Virgili.
- Sans, J. F. (2011). Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento. En Varios, *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina* (págs. 165-194). Venezuela: Celarg.
- Trotta, F. (2011). Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña. En Varios, *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina* (págs. 99-134). Venezuela: Celarg.
- Weber, M. (1983). *Economía y sociedad*. México: FCE.
- Weber, M. (1997). *Ensayos sobre metodología sociológica*. España: Amorrortu.
- Yudice, G. (2017). Músicas plebeyas. *Páginas web educativas. UAM Iztapalapa*, 61-93. Obtenido de Páginas web educativas. UAM Iztapalapa.

## Bibliografía

- Avitia, A. (2009). *Cancionero histórico chilango, Volumen 1*. México: Fondo regional para la cultura y las artes
- Bernand, C. (2014). *Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)*". [En línea], disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-16172014000300003&lang=pt](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172014000300003&lang=pt)
- Bourdieu, P. (2006). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Bourdieu, P. (2006). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bronson, F. (1988). *The Billboard book of number one hits*. Estados Unidos de América: Billboard
- Campos, R. (2003). *Música, historia y sociedad: lectura historiográfica de tres textos sobre la historia de la música en México y su contribución a la conformación de la 'identidad nacional'*. México: UNAM
- Chalkho, R. (2014). *Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales*. Argentina: Centro de estudios de diseño y comunicación.
- Cortés, D., & González Castillo, A. (2012). *100 Discos esenciales del rock mexicano: Antes de que nos olviden*. México: Tomo.
- Dahlhaus, C. (2012). *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado
- Dimery, R. (2005). *1001 discos que hay que escuchar antes de morir*. España: Grijalbo.
- Dueñas, P. (1990). *Historia documental del bolero mexicano*. México: Asociación mexicana de estudios fonográficos A.C.



- Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. México: Océano.
- Guzmán, A. (2007). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Colombia: Universidad del Valle.
- Harnoncourt, N. (2011). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Homs, Ricardo. (1992). *Al compás del Rock and Roll. Historia de una revolución traicionada*. México: Diana.
- Larrègle, M., Eckmeyer, M., & Cannova, M. (2014). *Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Larrègle, M., & Cannova, M. (2016). *Bases argumentales para hacer historia de la música desde Latinoamérica*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata
- Lifshitz, M. (1981). *La filosofía del arte de Karl Marx*. México: Siglo XXI
- Malmström, D. (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia
- Sánchez, L., & Presas, A. (2013). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. España: Universidad Autónoma de Madrid
- Sandi, L. (1941). *Introducción al estudio de la música*. México: América.
- Sheptak, M. (2007). *Diccionario de términos musicales*. México: UNAM.
- Tarasti, E. (2008). *Los signos de la historia de la música, historia de la semiótica musical*, [en línea] disponible en:

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002008000100002&lang=pt](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100002&lang=pt).

Zambrano, R., (2011), *Historia mínima de la música en occidente*. México: Colmex.