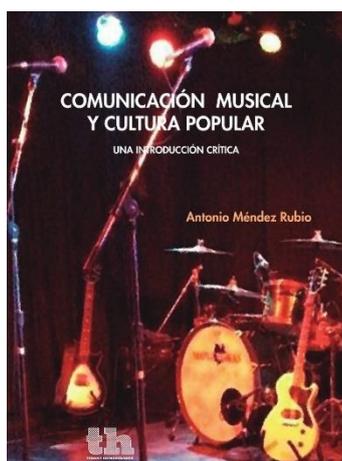


SOBRE MÚSICA, CULTURA Y SOCIEDAD

Antonio MÉNDEZ RUBIO, *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia, Tirant Humanidades, 2016, 407 pp.



Para hablar de música, comunicación y cultura popular es necesario zambullirse en las conexiones sociales y políticas, en sus numerosos matices, y trasladarnos hacia esa orilla convulsa desde la que pensar la relación entre las perspectivas culturales y comunicativas en las que tiemblan sus ecos. Este libro de Antonio Méndez Rubio transita estos territorios abruptos, por los que pocos desde las facultades de comunicación se han atrevido a caminar. No invento nada cuando hablo de estos detalles, como demuestra la cita de Llorenç Barber que abre el primer bloque: «No se trata tanto de hacer música, como de hacer algo con la comunidad; algo que pueda llegar incluso a cambiar su propio concepto

de cultura» (17).

Para Méndez Rubio, como hemos podido leer en otros textos de análisis cultural (2003), hay que abrir una nueva consideración de la cultura más allá de su tradicional marco institucional para verla avanzar insegura por la vida social, asomarse a sus fisuras, dialogar sus divergencias, en definitiva, verla interrogarse a sí misma. Es en este marco donde la música tiene que entenderse, no tanto como una mera técnica o lenguaje especializado, sino como una forma crucial de comunicación. Y más si cabe la música popular: «El desplazamiento académico del problema de la música como cultura convive con un panorama teórico donde los debates sobre lo popular, si se producen, reproducen con frecuencia prejuicios acríticos y erosionados por los cambios de época» (18-19).

Es cierto que estas vinculaciones entre música popular, cultura y sociedad ya habían sido esbozadas por Méndez Rubio en otros textos (2011, 2013 o 2016b). En esta ocasión, divide el libro en tres secciones para profundizar ampliamente en estas reflexiones y para desarrollar nuevas investigaciones. En la primera de ellas, «Cultura y música popular» (17-157), se centra en nociones fundamentales para el posterior desarrollo, tales como el significado de la música, su condición comunicativa, su vinculación con la industria cultural y las nuevas propuestas de la música popular en la actualidad. Este último punto sirve como nexo de unión con el segundo capítulo, «Música rock como cultura» (159-319), que transita la problemática entre cultura popular y cultura de masas a través de un recorrido histórico-crítico desde sus inicios en los años 50. El capítulo final, «Nuevas músicas

globales» (321-395), enlaza con otras formulaciones vinculadas con lo popular: pop, hip-hop, música electrónica y otros subgéneros.

En esa triada entre cultura, sociedad y comunicación, la idea moderna de música ha tendido a bloquear determinadas preguntas de índole crítica, como las planteadas por Cook: «¿Qué sentido tiene afirmar que una orquesta queda fuera de la sociedad, mientras que una empresa de construcción forma parte de ella? ¿No es también la orquesta parte de la estructura social? Si es así, ¿no podría la música presagiar desarrollos sociales más amplios» (31). Y ello ocurre, precisamente, porque se ha instaurado una tendencia autorizada a concebir la música bajo una idea absolutista, universalista, que ha borrado sus implicaciones sociales y políticas más inmediatas, de forma que *saber-música* se ha identificado con *leer-música* (31). No deja de ser curioso, en esta línea, que todavía hoy debamos justificar las implicaciones ideológicas o políticas de la escucha (de la recepción, en sentido más amplio si se quiere). Méndez Rubio lo hace, consciente de los condicionamientos de partida que, en el ámbito de la crítica, han tendido a despolitizar los objetos culturales, que en numerosas ocasiones han sido estudiados sin discutir (con Benjamin) una cuestión de importancia capital: *cómo es y qué función tiene* una obra dentro de sus condiciones de producción (Benjamin, 1975: 119).

Ya Nietzsche (2010: 70) hablaba de la música popular como una fusión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como un espacio-entre que determina su denso valor histórico, simbólico y político. Esa interacción se materializa en la dualidad música-lenguaje, que «se nutre a la vez de su mutua interacción con las condiciones de socialización, del lugar donde (con)vivimos como (por usar la expresión de E. Caissier) *animales simbólicos*» (70). A lo largo de estas reflexiones, se dibuja una noción de música que emerge de su valor como práctica social (vinculada, por lo tanto, con cuestiones de tan amplio calado como las de *poder*, indeliblemente unido a Foucault [1999], o *ideología*, vinculado con Althusser [1974], con los estudios culturales de Hall [1998] y, también, con la Escuela de Frankfurt). Es en este sentido, podemos concluir que «la crítica en el plano conceptual o teórico queda unida a una crítica en el plano social, político, mundano» (70), lo que permite y justifica, por ejemplo, el paso previo hacia la definición de la música popular como proceso dialógico y consensuado entre diferentes estratos sociales (élites y masas sociales) que desemboca, por supuesto, en determinadas consecuencias cuyas contradicciones debemos tener presentes:

Como pacto entre la cultura de élite y la cultura popular, la nueva cultura masiva, destinada a las mayorías sociales pero cuya producción se halla todavía controlada por minorías de poder, mediará de manera crucial en el horizonte de una sociedad interclasista y democrata [...] La colonización sistémica proyectada por la cultura masiva sobre los espacios pragmáticos de la alta cultura y la cultura popular no estaba exenta de fisuras que, con el tiempo, siguen abriéndose, en tensión, al tiempo que lo deseable sería que permanecieran borradas. Esto ocurre, por ejemplo, con la idea extendida que identificaba lo popular y lo masivo, como si reconocer puntos de encuentro y de alianza entre ambos supusiera acabar con sus diferencias y sus enfrentamientos (18)

Estudiadas a lo largo del volumen, estas tensiones nos trasladan a los debates en torno a la Industria Musical, que cabalgan sobre las reflexiones de Adorno y Horkheimer (2003) y que perfilan una secuencia histórica que se inicia en 1890 y llega hasta las más actuales formulaciones del mundo digital, siguiendo una línea «que permite ver la relación entre industria y cultura como un camino de

ida y vuelta, más como un circuito interactivo e inestable que como una línea compacta de una sola dirección» (105). Y ello, con Negus (2005), posibilita la evaluación de la (infra)estructura de la industria musical desde conceptos como la *gestión de carteras*, la *contabilidad*, el *consumo* y la *distribución*; siempre con con el sistema comunicativo en el horizonte: emisión y recepción (ambos subdivididos entre lo social y lo industrial) (117-118).

A partir de las reflexiones sobre el espacio intersticial que media entre lo popular y lo masivo, llegamos al apartado «2. La música rock como cultura» (159-319). Ya en un texto anterior, publicado en 1995 bajo el título *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, Méndez Rubio afirmaba que el rock funciona en una franja convulsa, en una fisura entre ambos mundos (el de lo popular y el de lo masivo) desde donde es capaz de aportar elementos de resistencia y desestabilización y de insertarse, a la vez, como práctica significativa en la vida cotidiana (1995: 18). A lo largo de este capítulo, asistimos a un recorrido a través de la historia del rock desde los años 50 hasta la actualidad (que transita lo musical, pero también la vertiente audiovisual del video-clip). En este análisis histórico-crítico, Méndez Rubio estudia el rock a partir de diversos condicionamientos, como las situaciones sociales, económicas, políticas y culturales de conflictividad entre las que surge y se desarrolla (ese *cómo está* insertado en las condiciones de producción, en términos de Benjamin): «El caso del *rock'n'roll* muestra cómo en el campo de la música popular la comprensión de esa música resulta inseparable de los factores culturales o comunicativos que entran en relación con esa música en tanto práctica social» (160). En este sentido, el desarrollo debe adquirir una metodología interdisciplinar, que parta desde (o llegue a) una semiótica de la forma y del contenido, y llegue a (o parta de) un estudio de los condicionamientos externos. Es esta la vía para estudiar de qué manera el rock, un estilo musical relativamente elemental, ha conseguido generar un buen número de subculturas a su alrededor (261-269), gracias (posiblemente) a «una extraordinaria fuerza comunicativa que, desde luego, no puede aislarse del lenguaje musical utilizado, pero tampoco de los aspectos no estrictamente musicales de los que esa música se sirve, y que se sirven a su vez de esa música para conseguir un efecto social, estético y político concreto» (160).

En el último de los apartados, «3. Nuevas músicas globales», Méndez Rubio analiza las circunstancias particulares del pop (321-341), de las nuevas músicas del mundo (342-359), del hip-hop (360-377), ya trabajado en otros textos del autor (2015b), y de la música electrónica (378-395). Desde sus peculiaridades individuales, los cuatro vienen a demostrar la emergencia de un nuevo panorama cuyas señas de identidad son, a grandes rasgos, la diversidad estética y estilística, la globalización de la industria musical (con la importancia de los nuevos métodos de consumo en red) y el auge de lo digital.

En definitiva, y volvemos a las palabras iniciales de Barber, de lo que se trata es de hacer algo con la comunidad; de activarla para que (re)piense sus propias estructuras culturales. La música, desde su condición de transversalidad en la vida cotidiana, se ha convertido en un espacio de enorme importancia para reflexionar sobre las intersecciones entre comunicación y cultura. Su importancia social (ideológica, identitaria, etc.) lo justifica sobradamente. Méndez Rubio ha penetrado con

Comunicación musical y cultura popular en estos espacios (precarios, quizás) para abrir sendas hacia nuevas geografías que estamos invitados a transitar. Permanezcamos en ellas y sigamos avanzando *like a rolling stone*.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor - HORKHEIMER, Max (2003): *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.
- ALTHUSSER, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de estado: notas para una investigación*. Barcelona, Seminario del Instituto de Estudios Laborales.
- BENJAMIN, Walter (1975): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.
- FOUCAULT, Michel (1999): *Estrategias de poder*. Barcelona, Paidós.
- HALL, Stuart (1998): «Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas», en David MORLEY, Valerie WALKERDINE y James CURRAN, coords. *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona, Paidós, pp. 27-62.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1995): *El conflicto entre lo popular y lo masivo*. Valencia, Universitat de València.
- (2003): *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona, Montesinos.
- (2011): «Música, sociedad y libertad», *F@ro: Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 5/1, pp. 83-90.
- (2013): «Bailando con la destrucción: sobre cultura común y música popular en la Transición Española (1977-1987)», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 1, pp. 15-36.
- (2015): «Rock, subalternidad, nación. El caso del *rock gitano* en la Transición Española», *Eutopías*, 10, pp. 67-75.
- (2016a): *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia, Tirant Humanidades.
- (2016b): «Política del ruido. En los límites de la comunicación musical», *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4/1, pp. 21-35.
- NEGUS, Keith (2005): *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.

Raúl MOLINA GIL
Universitat de València
raul.molina@uv.es