

CAMBIOS EN EL SONIDO:
EL PENSAMIENTO SOCIAL A TRAVÉS DE LA TECNOLOGÍA
Y LA POLÍTICA DE LA MÚSICA

H. Stith Bennett *

*EL AMPLIO MARCO QUE ENVUELVE
A LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA*

Últimamente he estado considerando la sociología de la música desde una amplia panorámica, con el fin de aclarar la relación existente entre músicos y no músicos. Esta panorámica abarca y enmarca la zona de transición existente entre la música y sus aledaños no musicales, y es mi intención que sea lo más extensa posible. Mis observaciones recogen los cambios que se producen en la música a consecuencia de otros cambios no musicales, poniendo así de relieve que la música se sustenta en un complejo sistema de soportes que, a su vez, están encuadrados en un conjunto de recursos culturales aún más amplio. Espero poder demostrar que no es necesario ser un macrosociólogo para interesarse por estos temas.

El asunto que nos ocupa es la organización formal. No en el sentido rígido que propone la sociología académica cuando utiliza *organización* como nombre común, sino dentro de la idea dinámica de organización: *organización* como verbo. Teniendo esto en cuenta, considérese la organización formal como una dinámica histórica producida en razón de las fuerzas sociales, reconociendo, al mismo tiempo, que las formas se diferencian de su

* Mi agradecimiento a David Russell y a Jeff Ferrell por su colaboración en este artículo.

contenido en un sentido muy semejante al que expone Georg Simmel en su distinción:

«(La sociología formal) actúa como la gramática, que aísla las formas puras del lenguaje de su contenido, del que sin embargo proceden. De manera semejante, los más diversos grupos sociales que puedan imaginarse en cuanto a sus propósitos y a su significación general pueden mostrar, pese a ello, formas idénticas de comportamiento recíproco por parte de cada uno de sus miembros.»¹

Simmel tuvo una excelente idea al promover la sociología formal, tratando de dar cuenta de la relación entre la conducta individual y la acción colectiva. No sé si estaría de acuerdo o no con que yo aplicase esa idea a la sociología de la cultura, o con que la utilizase como premisa para argüir que la vida política (la vida de la organización) depende de la música (así como de todas las artes) en un sentido crucial. Que mis ideas se deriven de la aproximación de Simmel o que establezcan una nueva base, es algo sobre lo que no voy a discutir. No obstante, pienso que resulta apropiado reconocer al menos la posibilidad de su influencia al hacer mis propias aseveraciones.

LA MÚSICA COMO FORMA CULTURAL DE ACCIÓN RECÍPROCA

Al afirmar que la música es una forma cultural, enfatizo su esencia material y su capacidad para ser dada por supuesta. Como otras empresas culturales, la música está basada en un medio puramente perceptivo (sonido en este caso), que se manifiesta con anterioridad a cualquier pensamiento o enunciado sobre ella. En este sentido, los medios culturales son tanto prelógicos como prelingüísticos. Estas especiales características sugieren un único medio de acceso a las creencias y a las acciones de la gente.

La música está asociada a los acontecimientos, y éstos casi siempre dependen de intereses particulares. Aunque mi mente estuviera cerrada a la atracción de esos intereses, mis oídos están abiertos, y suelo reconocer lo que ya he escuchado cuando lo oigo nuevamente. Tanto si me gusta como si no, he dado por sentado que hay un nexo entre sonidos específicos y

1. Este pasaje procede de *The Sociology of Georg Simmel*, libro traducido y editado por Kurt Wolff, Nueva York, 1964 (1950), Free Press, p. 22.

fuentes específicas. Este enfrentamiento puramente perceptivo legitima la existencia de esas fuentes en mi vida, lo que supone el primer paso en cuanto a su influencia en mis creencias y en mi manera de actuar.

Cuando digo que la música es una forma de acción recíproca, estoy afirmando que es una acción colectiva, intencionada y sistemáticamente anticipada. Considerando el punto de vista alternativo (expuesto a veces con la mejor de las intenciones) de que la música es una actividad espontánea, hemos de sacar la conclusión de que si esta aseveración fuese cierta, las audiencias serían capaces instantáneamente de escuchar música de diferentes culturas, y los músicos de diferentes especialidades disfrutarían haciendo música juntos.² Incluso los músicos de una misma cultura no tendrían que molestarse con sistemas de escritura, escalas, lecciones o ensayos. Sin embargo, por el contrario, la música es modelada por especialistas en composición, instrumentistas, diseñadores de instrumentos, publicistas y audiencias, todos los cuales aseguran la disponibilidad de determinados tipos de música. Del mismo modo que la música es una forma de interacción cultural, las formas culturales tan sólo son una de las múltiples categorías de formas (por ejemplo, económicas, espirituales o políticas) que contienen y mantienen la actuación de la colectividad. La exploración de la música es, en este sentido, un canal que nos lleva a una exploración más general de la vida social.

SISTEMAS SOCIALES EN LAS CULTURAS MUSICALES

Tradicionalmente, los antropólogos de la música —etnomusicólogos—³ han identificado sus unidades comparativas de análisis como *culturas musicales*. Los escasos sociólogos que han tomado la música en consideración se empeñan a menudo en tomar como referencia las clases o tipos de música (*blues*, clásica, etc.), y por ello, cuando su finalidad no es la comparación, los aspectos problemáticos de la categorización de lo que están estudiando es probable que no salgan a la luz. Lamentablemente, algunos sociólogos insisten en mantener que sus conclusiones son aplicables a la música en general, pese a que esta postura indefendible es el trágico defecto

2. Ver el ensayo de Alfred Shutz «Making Music Together», *Collected Works*, volumen dos, La Haya, 1964, Martinus Nijhoff (existe trad. castellana: «La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales», en *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974).

3. Como introducción en este campo, ver *The Ethnomusicologist*, de Mantle Hood, Nueva York, 1971, McGraw-Hill.

que subyace en los aspectos más negativos de los criterios dominantes sobre música, independientemente de cual sea la disciplina. Sería acertado reconocer que toda la música está situada en un territorio físico y humano, y que probablemente no podría existir sin la actuación colectiva de personas especialmente cualificadas. En este sentido, los etnomusicólogos tienen razón al subrayar la dimensión humana de la música.

A la vista de algunos desarrollos recientes de la sociología del arte, tal vez la mejor unidad sociológica de análisis sea la de *mundos* musicales. Esta manera de hablar mantiene el concepto de *mundos del arte* como unidades apropiadas de interés para los sociólogos del arte,⁴ quitándole importancia al artista individual y enfatizando el esfuerzo coordinado de grupo que es la base de todo trabajo artístico. Aunque el reciente concepto sociológico de *mundo* y el concepto antropológico ya establecido de *cultura* puedan mantener la distinción entre sí, mis referencias a culturas musicales y a mundos musicales son esencialmente intercambiables.

Como todos los mundos del arte, los mundos musicales dependen de una diversidad de sistemas sociales. Presento una sencilla tipología de estos sistemas sociales de la música en la tabla 1.

TABLA 1
Sistemas sociales de la música

<i>Sistema</i>	<i>Transición</i>
Concepción	
Producción	artista:artefacto
Distribución	artefacto:actuación
Recepción	actuación:audiencia
Asociación	audiencia:poder

Los sistemas de concepción de la música están ocultos tras el misterio y el mito. Algunos dicen que la música viene de los dioses, o de otros seres espirituales como ángeles o musas. Otros dicen que viene del mar, del viento, de las estrellas o de los animales. De hecho, los sistemas de concebir música son realidades establecidas, elaboradas, aunque no claramente visibles. Además, desde un punto de vista sociológico, la auténtica creati-

4. Ver *Art Worlds*, de Howard S. Becker, Berkeley, 1983, The University of California Press. Ver también su predecesor, «The Artworld», de Arthur Danto, *Journal of Philosophy*.

vidad estética puede entenderse como acción colectiva, aun cuando los artistas puedan señalar que actúan desde el solipsismo. Por otra parte —y sin denigrar su habilidad para crear material nuevo— es importante señalar que los sistemas de creación tienen que ver también con el latrocinio, la amnesia, experiencias sonoras de clases y culturas entreveradas, la imitación aproximada, las pequeñas modificaciones y otros tipos de reciclaje musical.

Los sistemas de producción musical incluyen las bases sobre las que se hace posible la conversión de la música en un artefacto. Es importante recordar que no hay artefactos permanentes, o, dicho de otro modo, que incluso las cosas con breve período de vida pueden considerarse artefactos. En este sentido, la interpretación de la música en vivo es el más básico de los sistemas de producción, y las compresiones y enrarecimientos que origina en el aire son sus artefactos. Esta observación es importante, puesto que el desarrollo de la música ha dado origen a otros sistemas de realización de artefactos musicales (como la notación impresa o las grabaciones de sonido) que son a menudo considerados, erróneamente, como los únicos sistemas a través de los cuales la música puede conseguir una permanencia suficiente para su transmisión de generación en generación o de persona a persona.⁵ Los sistemas de producción también están implicados en los sistemas de escalas, diseño de instrumentos, instituciones de enseñanza y relaciones con los patrocinadores de la cultura musical.

Los sistemas de distribución de la música permiten el transporte de la misma a través del tiempo y del territorio. Dependen de los sistemas de producción, pero introducen su esfera de actividades y su personal en la misma escena, produciendo así situaciones no controladas por los músicos. Manejan la logística y tecnología necesarias para establecer contacto con las audiencias, de tal manera que a menudo las definen.

Los sistemas de recepción de la música proporcionan a la audiencia un vehículo para su respuesta a la música. Están íntimamente ligados al lugar, la hora, la circunstancia histórica, la composición de la audiencia y otras variables que conforman la interacción de las audiencias con los acontecimientos musicales. Incluyen formas institucionales de la crítica, ya establecidas o *ad hoc* y, consecuentemente, los medios a través de los que se comunica esa crítica.

Los sistemas de asociación en la música constituyen el sistema social musical menos controlado por los músicos. Dicho de otra manera, los medios por los que los no músicos pueden apropiarse de la música. Una vez

5. Ver mi «Notation and Identity», en *Popular Music: A Yearbook*, 1984, Cambridge, Cambridge University Press.

producida y distribuida, ésta sólo puede situarse en un único y significativo contexto social, de forma que se provoca una asociación con unos intereses y no con otros. Los sistemas de asociación controlan las formas de apropiación de la música, la ligan a ciertas definiciones del acontecimiento y a ciertos personajes, y al hacerlo se basan en la idea de que la música es una propiedad que puede ser controlada en exclusiva. En el contexto capitalista esto significa, entre otras cosas, que la música puede comprarse y venderse. Éste es el punto de contacto entre la música y las leyes de derechos de autor (*copyright*), contratación y agencias de representación.

Pongamos como ejemplo, para reunir diversos sistemas sociales de la música (y para comenzar a llegar al eje de mis observaciones), la siguiente pregunta: ¿Ejerce la música control sobre el poder político? Si se entiende en el sentido de que interpretar música es en sí mismo y por sí mismo un acto político directo, la respuesta es no. Sin embargo, si se entiende en el sentido de que todas las transiciones entre los sistemas sociales de una cultura musical se han llevado a cabo (ver tabla 1), la respuesta es sí. Desde el momento en que la música es recibida y es asociada a una causa o a un grupo, puede manifestarse como una poderosa fuerza política.

LA PASIÓN POR LA MÚSICA

La gente es capaz de lanzar exabruptos apasionados ante una música que no es de su agrado. De hecho, la frustrante incapacidad para precisar las cualidades musicales que resultan molestas puede traducirse en vehementes e hiperbólicas manifestaciones. Tomemos como ejemplo el lenguaje de los siguientes comentarios sobre algunas interpretaciones de música clásica europea, realizados por críticos profesionales:

«La música de Wagner me gusta más que cualquier otra. Tiene un volumen tan alto que se puede hablar todo el rato sin que la gente oiga lo que estás diciendo» (Oscar Wilde en *The Picture of Dorian Gray*, página 248).

«La bárbara brutalidad del último arrebato wagneriano (*La Marcha del Kaiser*) sólo puede ser descrita como un insulto contra la augusta majestad del Emperador germano» (Heinrich Dorn, 1871, p. 236).

«El concierto para violín de Tchaikovski nos produce, por primera vez, la repugnante sensación de que puede haber música que hieda al oído» (Eduard Hanslick, 1881, p. 207).

«Retrocedemos horrorizados ante el fétido olor que ataca nuestras fosas nasales proveniente de las desarmonías de este putrefacto contrapunto [de Bruckner]» (Gustav Dompke, 1886, p. 80).

«La música orquestal de Liszt es un insulto para el arte. Es una chillona prostitución musical, mugidos salvajes e incoherentes» (*Gazette de Boston*, 1872, p. 113).

«El *Hiperprism* de Varesse nos recordó una noche de elecciones, una jaula de fieras o dos y una catástrofe en una fábrica de calderas» (Olin Downes, 1924, p. 213).

«Fue entonces cuando escuchamos la intolerable cacofonía, una acumulación de extrañas armonías sucediéndose sin ritmo o sentido algunos; esta música [*La consagración de la primavera* de Stravinski] suena como una apuesta que tratase de demostrar que es posible hacer tragar cualquier cosa al público necio y *snob* que llena nuestras salas de conciertos» (H. Moreno, 1914, p. 197).⁶

La obvia pasión que hay en estas palabras sobre la música indica algo importante sobre el poder de la misma. En primer lugar, la experiencia sonora que evocan estos improperios parece ser impenetrable para el lenguaje, y es difícilmente glosable, incluso acudiendo a las más ingeniosas e innovadoras metáforas. Estos ataques *ad hominem*, las comparaciones con animales y olores, y las cuestiones políticas, tienden a surgir en el contexto de las respuestas a la música, mostrando la facilidad con que se resquebraja la pura estética, y poniendo de manifiesto la fundamental importancia social de la música. La agitación que se produce alrededor de los eventos musicales parece estar sólo levemente relacionada con lo que concierne al sonido, desliziándose con el menor pretexto hacia discusiones sobre la fuente humana de la ofensa sonora. La música revoluciona a las personas, y no de pasada. Este hecho tiene una profunda significación sociológica. Veamos por qué.

6. Todos los fragmentos anteriores, traducciones al inglés, fuentes, fechas, y números de páginas, están tomados del *Lexicon of Musical Invektive: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, de Nicolas Slonimsky, Seattle, 1965 (1953), University of Washington Press.

Uno de los pocos indicios de vitalidad que muestra la reciente sociología es su interés por las emociones, y por cómo éstas pueden entenderse en relación con los fenómenos sociales. Quisiera introducir ese interés aquí mediante el reconocimiento de que las expresiones emocionales sobre la música no son necesariamente acciones individuales, sino que pueden ser rasgos sutil y firmemente integrados del control cultural y político. Aunque no es mi intención presentar una teoría social de las emociones, y ni siquiera pienso prestarles excesiva atención, quiero destacar un tipo específico de suceso emocional —la irritabilidad respecto a las interpretaciones musicales— como exponente de los cambios que acontecen en los mundos musicales. La sola presencia de culturas musicales diferentes parece desencadenar apasionadas muestras de rechazo. Una forma de explicar esta irritabilidad se basa en una aparente conexión con el rechazo a la participación, bien por un intento de exclusión dirigido a los otros, bien por la sensación de ser excluido por parte de los demás. Desde este punto de vista, un violento ataque a la fuente sonora ofensiva puede ser indicativo de un profundo y asumido compromiso, un único ámbito auditivo de percepción. Este compromiso sólo aparece cuando nuestro implícito nicho sonoro resulta violado.

MÚSICA Y CONTROL DEL SONIDO

Ahora quisiera concentrarme en una sola característica de las culturas musicales: las formas en las que en ellas se instituye el control del sonido. Consideremos como ejemplos de ello cómo los instrumentos se construyen de una determinada manera, cómo el entorno arquitectónico destinado a la música es también diseñado de un modo particular, y los estilos instrumentales se orientan hacia ciertas cualidades específicas, puramente sonoras, que se encuentran en numerosas composiciones. Aunque este tipo de cosas (que sólo tienen que ver con el control del sonido) es ciertamente necesario para la música, no basta para definirla. El mismo tema puede tocarse con diferentes instrumentos, también los mismos intérpretes pueden actuar en diferentes lugares, obteniendo como resultado que el sonido de la música sea diferente. En la medida en que existe un control sobre el sonido en las diferentes culturas musicales, estas variaciones se mantienen dentro de unos límites convencionales. Inclusive cuando un músico está interpretando un repertorio familiar, están prohibidos convencionalmente ciertos instrumentos y ciertos lugares, y ello a causa de sus cualidades

puramente sonoras. El perfil sensible que resulta de los medios para controlar el sonido define un nicho sonoro.

Los patrocinadores, promotores e instrumentistas de una cultura musical no son necesariamente conscientes de su creación de un nicho sonoro. Siguiendo sus propios y definidos intereses en la creación musical, pueden no darse cuenta de que sus audiencias están siendo condicionadas por los medios físicos por los cuales la música adquiere una rúbrica sonora. El tipo de familiaridad inducida por la repetición marca las expectativas de la audiencia, y las características prácticas y técnicas del control del sonido, hechas efectivas por cualquier cultura musical de esa manera, pueden desempeñar un papel tan importante en la producción y el mantenimiento de las audiencias como el repertorio, las letras, las composiciones y la pericia instrumental.

Pensemos en que los músicos se quejan muy a menudo de que las audiencias no se enteran en realidad de los aspectos artísticos de la interpretación, de que no saben separar lo malo de lo bueno en lo que escuchan, y de que lo más probable es que no se den cuenta ni de los errores ni de los pasajes especialmente logrados. Desde lo que yo denominaría el punto de vista del músico (en cuanto a la audiencia), existe una especie de glosa sonora establecida que conforma la base perceptiva de las actuaciones en la mayoría de los miembros de la audiencia. Uno de sus aspectos es que los miembros de la audiencia tienden a escuchar los sonidos más como determinados por la propia tecnología de control del sonido que por la intervención artística en la que ese contexto técnico es utilizado con el fin de producir sonidos musicales de unas ciertas características estéticas. En su mayor parte, los músicos acostumbran a valorar como estéticamente importantes las respuestas que obtienen de sus compañeros músicos y de una mínima parte de la audiencia, a pesar de que casi todas las adulaciones que reciben como «estrellas» provienen del resto de la audiencia.

Incluso si los cambios en las culturas musicales se limitan únicamente a los medios técnicos de control del sonido, con todo, suelen provocar disturbios en las audiencias. Desde el momento en que tiene lugar un cambio en el control del sonido, el contrato cultural tácito que proporciona la glosa perceptiva a la audiencia resulta tergiversado. Y si, durante períodos relativamente estables, se presta excesiva atención tan sólo al sonido, se darán las condiciones para que existan audiencias reaccionarias en el momento en que los cambios finalmente se produzcan. Por otro lado, si el punto de vista de los músicos sobre los hábitos perceptivos de las audiencias es correcto, sólo cabe esperar que la provocación que supone para la audiencia un nuevo sonido —por más intensa que sea en un primer momento— se desvanezca a la postre, dado que la exposición continuada

tendrá el efecto de una progresiva habituación que acabará por hacérselo agradable.

El caso es que el sonido no es lo mismo que la estética musical, la acción de los patrocinadores, la composición, los tipos de escalas o cualquier otro aspecto de la cultura musical que pueda permanecer intacto aunque cambien los medios técnicos de control del sonido. Aun cuando el control del sonido es un factor esencial en el aspecto externo de la música, su relación con la cultura musical cambia a través del tiempo. Como ejemplo de ello, considérese la afirmación de que los medios de producción y distribución del sonido van estando menos unívocamente ligados a las diferentes culturas musicales en la historia reciente. Puede ser que a resultas de ello los cambios sufridos por el sonido en los últimos tiempos hayan tenido un efecto homogeneizador en las músicas de todo el mundo, pero existe el peligro de sobrevalorar ese efecto. Aunque sea esencial para la música, el sonido no describe adecuadamente las diferentes músicas del mundo.

CAMBIOS EN LA TECNOLOGÍA DEL CONTROL DEL SONIDO

Una vez que hemos distinguido el elemento control del sonido de otras características de las culturas musicales, merece la pena considerar algunos ejemplos reales de cambios en las técnicas de control del sonido. Consideremos el incremento del volumen en los conjuntos de música «culta» de la Europa occidental.

En su concepción original, las violas europeas, así como otras familias similares de instrumentos de arco, llevaban cuerdas de tripa animal y producían un nivel de sonido moderado, aunque fueran tocadas con mucha fuerza. Tan sólo posteriormente fueron sustituidas esas cuerdas por otras de metal que podían producir un mayor nivel de sonido. Aunque esto también cambiaba la forma de onda —el «color»— del sonido de un instrumento de cuerda, el aumento de volumen que resultaba fue el objetivo primordial perseguido por los hacedores del cambio. Las nuevas cuerdas de metal, en violines y violas, también reaccionaban a la mayor presión del arco con un espectro dinámico ampliado. La mayor tensión mecánica que sufría el instrumento fue una consecuencia no buscada en el cambio. La nueva estética del volumen produjo cambios en los materiales y en el diseño para evitar que los instrumentos se rompieran o desencolaran. Estos cambios secundarios también afectaron a las propiedades de la forma de onda que producía el instrumento, y por tanto a su sonido, por lo que

muchos músicos que preferían el sonido de los viejos diseños encordaban sus instrumentos con metal, pese al riesgo de dañarlos. Podría señalarse lo mismo respecto al desarrollo de arpas e instrumentos de teclado, que en sus versiones modernas están provistos de fuertes estructuras metálicas para contrarrestar la tremenda tensión que crean sus (sonoras) cuerdas metálicas.

Obviamente, este cambio en los instrumentos europeos hacia un mayor volumen no habría tenido lugar si no hubiera habido un cambio previo en la tecnología de elaboración de los metales, que permitiera, entre otras cosas, extraer cable metálico de fundición, con una cierta precisión en su diámetro. De todas formas, sería un error pretender que los cambios en la tecnología de los metales *fueron la causa* del aumento de volumen en las interpretaciones. Los músicos estaban bastante predispuestos a decidir tocar más fuerte que antes por razones estéticas, y su utilización de la tecnología disponible no debe ser analizada como una obligación impuesta por alguna ley determinista de la historia. Por otra parte, su apropiación intencionada de la tecnología de los metales para ser aplicada de forma fructífera a la creación musical muestra una considerable interrelación del conocimiento musical con otros conocimientos sobre física y sobre materiales. El potencial que ofrecía el cable metálico para obtener efectos estéticos no les pasó inadvertido.

Consideremos ahora el crecimiento cuantitativo de las orquestas «cultas» europeas, en las que secciones enteras fueron agrupadas para tocar los mismos fragmentos al unísono. La idea era el resultado de un movimiento que pretendía elevar su volumen sonoro. Al ser aumentada la cantidad de violines, violas, violonchelos y contrabajos, para superar en número a los metales y a la percusión, y considerando la potencia que desarrollaban las cuerdas metálicas, aquellas secciones mantenían su nivel de presencia incluso en los pasajes *forte*. Este principio de proliferación adquiere la mayor importancia en el caso de la sección de contrabajos. Si la física del diseño del contrabajo correspondiera exactamente a la gama de frecuencias que describen las líneas de bajo de la música sinfónica occidental, el instrumento resultante sería demasiado grande para poder ser tocado por la mayoría de los humanos. Aun subidos en algún andamiaje para tocarlo, estando el supuesto instrumento soportado por algún tipo de estructura, el tamaño de las manos y de los dedos humanos lo harían totalmente impracticable. Los diversos tipos de bajo que se han construido en Europa han sido de hecho reducidos a menor escala de lo que sería acústicamente deseable, y esta alteración práctica da como resultado un sonido de bastante intensidad. Además, la física de las bajas frecuencias exige mayor potencia para que se escuche un contrabajo que, por ejemplo, para que se oiga una

viola que esté dando una nota de la misma amplitud varias octavas más arriba. Junto a este requerimiento de mayor potencia en el espectro sonoro, nos encontramos con que la sensibilidad de escucha del oído humano no es lineal, puesto que «hunde» su sensibilidad al llegar a las bajas frecuencias. Esto exige una mayor intensidad para que sean audibles en comparación con las frecuencias medias.

Enfrentado a estos problemas, en cuanto a la tecnología de producción del sonido y a la tecnología que está «incorporada» en los oídos y cerebros humanos (y sin que necesariamente se hubieran tenido que entender los detalles técnicos), el mundo de la música culta europea incrementó el volumen mediante una solución efectiva: el aumento cuantitativo. Y el juego de los números funcionó: cuantos más contrabajos tocaban la misma línea al unísono, esa sección de la orquesta aumentaba su volumen relativo. Sin embargo, dos instrumentos al unísono no duplican la respuesta sonora; el número más aproximado para doblar la respuesta sonora aparente es de diez. El resultado de la búsqueda de volumen, en el contexto de la música culta europea del siglo XIX, fue un dramático aumento del tamaño que hubiera sido deseable para una orquesta, y consecuente proliferación de la demanda de intérpretes. El legado de este desarrollo ha convertido a la orquesta sinfónica convencional del siglo XX en un conjunto que oscila entre los setenta y cinco y los cien miembros, o más, y cuyo nivel dinámico está entre el suspiro y una muralla sonora capaz de romper los oídos.

Finalmente, consideremos que la sala de conciertos es una parte del movimiento hacia un mayor volumen de la música culta de la Europa occidental. Aunque los actuales técnicos en acústica dicen saber más de la relación entre arquitectura y sonido, muchos de los diseñadores de salas de conciertos del siglo XIX eran expertos en planificar estructuras que no sólo recogían el sonido, sino que lo realizaban en volúmenes altos tanto en el caso de los solistas como en el de la totalidad de la orquesta. Está claro que el desarrollo de las técnicas arquitectónicas, que hizo posible la creación de grandes espacios libres de columnas, y volúmenes y superficies interiores sensibles a los sonidos, no fue la causa del tipo de arquitectura de las salas de conciertos. Cuando el mundo de la música culta occidental se enredó en la modificación de las técnicas de control del sonido, se encontró con que los fundamentos del conocimiento arquitectónico ya existentes le proporcionaban los efectos sonoros deseados.

La tendencia al aumento de volumen, en pleno siglo XIX, respondía al deseo de tocar para grandes audiencias. Este deseo surgió en medio de un complejo conjunto de circunstancias, que supusieron un rápido aumento de la urbanización de la vida social, la formación de las clases medias y un nuevo enfoque empresarial respecto a toda una serie de eventos culturales

que anteriormente habían sido privilegio de la Corte y de la Iglesia. Sin el apoyo de sus mecenas de la nobleza, los músicos desarrollaron una alternativa de mantenimiento económico mediante los conciertos públicos para la clase media urbana.⁷ Los intermediarios no sólo crearon los salones social y sonoramente apropiados como lugares de reunión para este nuevo tipo de eventos, sino que estandarizaron el repertorio de la música europea presentando repetidamente los trabajos de una reducida lista de compositores (preferiblemente muertos). Llevaron a la gloria a algunos y confinaron a otros a la oscuridad histórica. Utilizaron la imprenta⁸ y los métodos industriales de organización para conseguir una influencia económica y cultural que se ha mantenido con éxito hasta avanzado el siglo xx. Creando y controlando la nueva producción musical y los sistemas de distribución, convirtieron los restos de la música sacra y secular de las cortes europeas en una especie de música popular identificable. Pese a que de una manera simplista y etnocéntrica se denomina música «clásica» en casi todas las partes del mundo, los aspectos empresariales de la música culta occidental europea revelan que es una forma musical popular (esto es, ampliamente distribuida). Depende de grandes cantidades: grandes audiencias, grandes sumas de dinero, y gran cantidad de músicos que tocan en grandes salas de conciertos. Éstos son los puntales sociales, culturales y económicos de la música culta occidental europea, tal y como los conocemos en la actualidad, y nos proporcionan un motivo sociológicamente razonable para justificar los diversos cambios técnicos habidos sobre el control del sonido, en busca del incremento en su volumen.

CONTROL DEL SONIDO ELECTRÓNICO

Después de la selectiva, informal y peligrosamente comprimida historia social de la música culta occidental europea que he expuesto previamente como fondo comparativo, quiero llegar al examen de los cambios en el control del sonido musical que han tenido lugar en las últimas cuatro o cinco décadas del siglo xx. Algunas cosas no han cambiado.⁹ Otras han sufrido cambios profundos. El más notable, y sobre el que quiero aquí

7. Ver *Music and the Middle Class*, William Weber, 1975, Londres, Croom Helm.

8. Que se hizo efectiva a través de los sistemas de *copyright* (registro de la propiedad) y notación.

9. El mundo de la música clásica todavía está encaprichado con sonar a gran volumen y con las condiciones de éxito impuestas por la lógica empresarial. Conozco a una brillante joven violinista cuyo dilema es una muestra de ese tipo de condiciona-

hacer hincapié, es el de la influencia de la electrónica en el control del sonido musical. Las retransmisiones y las técnicas de grabación han modificado los sistemas en que el sonido puede ser distribuido. La tecnología electrónica también ha modificado los instrumentos, originando una estética del control del sonido alternativa durante la composición, el ensayo y las actuaciones. El control electrónico del sonido representa un inmenso cambio en las posibilidades que están a disposición de las culturas musicales.

Es mi intención hablar de la evolución de la electrónica del sonido como si se tratara de los picos y depresiones de una gigantesca onda que emana de los centros tecnológicos¹⁰ y que alcanza las periferias tecnológicamente menos saturadas. La imagen pretende integrar lo que ya se ha comentado sobre pasión y tecnología en la música, así como proporcionar un sistema particular para enmarcar las ideas sobre la relación de la música con la política. Según se acerca a la frontera del control del sonido convencional (el llamado «acústico») la onda del control electrónico del sonido, las denuncias sobre el cambio del paisaje sonoro¹¹ son más apasionadas. Quisiera concentrarme en los extremos de la onda y en el reguero de vidas que deja en su estela, así como en aquellos que están directamente en su camino.¹²

El origen de esta onda viajera empezó a afectar a algunas comunidades

mientos: ha tenido la buena fortuna de tocar como solista en una importante gira de conciertos por grandes ciudades de Europa y los Estados Unidos, con orquestas bien consideradas y con gran éxito de crítica. Ahora, al intentar hacer una nueva gira, ha sido rechazada por sus antiguos agentes debido a que no tiene un instrumento con «calidad-de-concierto» para sus interpretaciones. Para tener la cantidad y calidad de sonido que los agentes consideran necesaria para cubrir salas de conciertos de «primera categoría», parece ser lo normal que los instrumentalistas utilicen instrumentos especiales. Estos instrumentos pueden costar de medio a un millón de dólares (o más). En su gira previa dispuso de un instrumento de esas características, cedido por un donante anónimo, para la temporada. Ahora que ya no puede disponer de él, y como no tiene capacidad económica para comprar uno, su carrera, y su dedicación a ella, están en suspenso.

10. A mi entender, la mayor parte de estos centros se halla ubicada en los EEUU, Japón y Europa.

11. En cuanto al desarrollo de la idea de *paisaje sonoro*, ver *The Tuning of the World*, de Murray Schafer, Nueva York, A. Knopf.

12. De hecho, esta imagen es demasiado general. Un mayor acercamiento revelaría con detalle los efectos de cada nuevo rizo tecnológico. En ese sentido, periódicamente emanan nuevas ondas de los centros de desarrollo electrónico. Por supuesto, sus trayectorias y obstáculos cambian según lo que ha acontecido con anterioridad. Sin embargo, por lo que hace a lo que nos interesa aquí, ese continuo desarrollo nos parece suficientemente uniforme como para considerarlo idéntico de cara a un intento de teorización sociológica general. Quizá más adelante efectúe una evaluación comparativa de los efectos de los diferentes desarrollos tecnológicos sobre la música.

de los EE.UU. en los años cincuenta. Cuando la televisión desplazó a las transmisiones radiofónicas en vivo, las emisoras de radio comenzaron a programar material pregrabado, proporcionado por las compañías especializadas en grabación de sonido. Las compañías de discos encontraron en ello una bienvenida y beneficiosa extensión a sus esfuerzos publicitarios, y así, discos y radio en conjunto, definieron un nuevo tipo de audiencia para la música popular, la cual era básicamente joven, y que ni se sentía turbada ante la falta de elaboración intelectual ni rechazaba la cultura rural. Las posibilidades electrónicas también modifican la forma de los instrumentos convencionales (siendo los casos más notables los de la guitarra y el bajo eléctricos). El tipo de control electrónico del sonido que era viable en los estudios de grabación se convirtió en modelo para la ejecución en las actuaciones en vivo. La reverberación y el eco, así como los mezcladores multipista, acabaron por ser considerados instrumentos musicales esenciales, no sólo para las estrellas del disco conocidas nacionalmente, sino también para los músicos locales. Del mismo modo que los aparatos electrónicos producidos en masa para el consumo —como radios y tocadiscos— estaban asociados a la música popular, también otros aparatos electrónicos producidos en masa, tales como los amplificadores y los micrófonos, estaban asociados a los músicos populares. El latrocinio blanco de la música negra basada en el *blues*, que se dio a conocer como *rock and roll*, fue relacionado con los instrumentos eléctricos, del mismo modo que la música radiada de base Apalache* se llegó a conocer simplemente como música *country*. La música y la electricidad se convirtieron en una institución popular.

Los «cincuenta» también vieron un gran resurgimiento de la música *folk*, como ha sido reconocido después. Aunque Bill Haley and the Comets, Elvis Presley, Chuck Berry y Little Richard fueron tremendamente populares al final de la década, los llamados grupos *folk*, como el Kingston Trio o los Limelighters, compitieron con ellos con éxito. La ascensión de la música doméstica dedicada a la guitarra y de las grabaciones de sonido dieron un tremendo impulso a la música popular doméstica del siglo XIX y principios del XX, basada en el piano y la música escrita. Se podría argumentar que, con anterioridad a los cincuenta, la industria de la música popular de los EE.UU. intentaba introducir la música culta occidental europea como la corriente cultural más importante del país. Las composiciones y las actuaciones populares anteriores habían experimentado un proceso de sofisticación urbana tendente a la homogeneización de la música popular, a través de los clubs, las emisiones de radio y las

* Zona montañosa de los EE.UU. (N. del T.)

grandes orquestas de baile, con letras ingeniosas y un hábil manejo del cabildeo promocional interno. El *revival* del *folk* promocionó la música de orientación rural y aceptó las formas rurales del *blues* (y con ello la pobre cultura rural de los negros). Era música interpretada por solistas o pequeños grupos y, por lo tanto, sus arreglos no correspondían a complejos convencionalismos, como los de la música de *big band* o los de la música clásica. Y, lo más importante, sus letras tendían a implicarse histórica y políticamente. La música del *revival folk* era música popular; mucho más de lo que podía serlo la música de *big band* o la de los *shows* de Broadway. Era música que cualquiera podía tocar, cantar o comprender.

La música folk de los cincuenta estaba claramente relacionada con la cultura de la izquierda, tal como lo demuestran grupos como The Weavers o personajes como Woodie Guthrie y Pete Seeger. Como forma cultural emblemática, cuasilegitimada, permitía la penetración de la corriente principal, como no podía hacerlo la agitación política directa durante el período derechista de ambiente reaccionario que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Casi del mismo modo que las canciones acompañadas a la guitarra proporcionaron una técnica de organización a los movimientos sindicales de la primera mitad del siglo, el *revival folk* alimentó las semillas de una cultura popular de oposición. Aunque se hizo más blando, para que fuera asumido por una audiencia masiva, el lado *folk* de la cultura popular de los cincuenta mantuvo asociados los intereses políticos de la izquierda con las posiciones del estilo de vida dominante. No es por accidente que los jóvenes blancos activistas en los movimientos pro derechos civiles cantaran temas *folk* en las manifestaciones, así como tampoco que la versión de *We Shall Overcome* (tema basado en los cantos religiosos de los negros), que permanece viva hoy en las concentraciones políticas, sea una mezcla del *folk* de los cincuenta con el *gospel* negro.

Todo esto no pasó inadvertido a las facciones de la derecha, que veía una conspiración atea y comunista en la música *folk* y en sus seguidores. People's Artists Inc., la revista *Sing Out!* y los discos Folkways eran objetivos habituales para los miembros de la derecha, como lo era el socialismo abiertamente revolucionario de Pete Seeger, quien fue incluido en una lista negra electrónica por parte del senador anticomunista Joseph McCarthy. No es que el *rock and roll* apareciese en escena como un nítido apoyo a la prepotencia derechista, puesto que era claramente pervertidor y ateo a los ojos de los fundamentalistas cristianos. Pero aun cuando el *rock* eléctrico fomentara los pecados del baile y del sexo extramatrimonial, era difícil,¹³ hasta para la derecha fanática, tachar a Elvis Presley o

13. La falta de evidencia nunca desanima al duro corazón de las cruzadas. Poseo

a Bill Haley de comunistas, ni tan siquiera de politizados. En lugar de ello, el principal reproche que los agitadores derechistas dirigían contra el *rock* se basaba en un racismo apenas disimulado: o condenaban directamente a artistas negros como Chuck Berry, o bien atacaban indirectamente las raíces «peligrosamente africanas» del *rock and roll*.

Al convertirse la cultura popular de los cincuenta en la cultura rebelde de los primeros sesenta, tanto los músicos de *folk* como los de *rock* continuaron combatiendo en focos de resistencia política organizada. Los directores y agentes de la cultura popular habían respondido proporcionando intérpretes «agradables» (esto es, políticamente neutros y culturalmente comedidos) de todas clases. El estirado y sonrosado Ricky Nelson y el negro y acanallado Chuck Berry, eran ambos conocidos como músicos de *rock and roll*. El aséptico e inocuo Kingston Trio compartía la etiqueta *folk* con Bob Dylan, cuya apariencia descuidada y actitud despectiva, y cuyas letras intelectualmente críticas, llevaron la esperanza a los que soñaban que la música *folk* de los cincuenta continuaría a lo largo de los sesenta. Esto confundió tremendamente las cosas. Las audiencias que seguían la corriente dominante aceptaron las categorías de música *folk* y *rock* sin dejarse seducir por las instigaciones de los teóricos conspiradores de la derecha, que también, por otras razones, estaban perdiendo rápidamente su credibilidad.

Sin embargo, todavía quedaban distinciones por hacer dentro de los sectores asociados con el *folk* y con el *rock and roll*: la vieja cultura de oposición, con su sensibilidad respecto a la injusticia, racional y discipli-

un libro de un tal reverendo David A. Noebel, llamado *Rhythm, Riots and Revolution: An Analysis of the Communist Use of Music — The Communist Master Music Plan* (Ritmo, disturbios y revolución: un análisis del uso comunista de la música — El plan musical maestro de los comunistas), Tulsa, 1966, Christian Crusade Publications (Publicaciones de la Cruzada Cristiana). Noebel era decano de la Christian Crusade Anti-Communist Youth University (Universidad Juvenil de la Cruzada Cristiana Anticomunista) de Manitou Springs, Colorado, y evangelista asociado con el doctor Billy James Hargis, el fanático «Predicador de las Cruzadas del Oeste». En los años sesenta, Hargis y su histórica congregación/circunscripción anticomunista revivieron el estilo paranoico y la forma de organización que caracteriza la más reciente ola de fundamentalismo (en los ochenta) en los Estados Unidos. Su «Cruzada Cristiana» (comparable a sectas tan tremendamente extremistas como la John Birch Society y la Unification Church [Iglesia de la Unificación], los llamados *Moonies*), ha sido descrita fría y meticulosamente por Wes McCune y Gladys Segal, del *Group Research, Inc.*, Washington D.C. Otro de los títulos musicológicos del reverendo Noebel, es un panfleto de 26 páginas de la misma época: «Communism, Hypnotism and The Beatles: A Close Study of the Beatles.» (Comunismo, hipnotismo y Los Beatles: un detallado estudio de Los Beatles.) [Deseo agradecer a mi antiguo colega, el profesor Clint Sanders, el haberme facilitado el libro de Noebel.]

nada, frente a la nueva cultura de oposición, la del despreocupado éxtasis personal. En términos de tecnología del sonido, la diferencia era obvia: los *folkies* tan sólo utilizaban instrumentos acústicos, mientras que los rockeros tocaban a gran volumen con instrumentos eléctricos. De esta forma, los *folkies* fueron los «conservadores» que aguantaron la embestida del decadente *rock and roll* eléctrico. Se sintieron tan escandalizados ante los resueltos excesos del *rock* —por razones particulares—, como la derecha por la presencia de ambos, *rock* y *folk*. Esta guerra cultural y de clases es interesante por su complejidad e ironía desde todos los puntos de vista, pero voy a centrar mi atención en el conflicto entre el puritanismo conservador, ejemplificado por los *folkies* acústicos, y el radicalismo cultural iconoclasta de los músicos del *rock* eléctrico.

POLÍTICA Y MÚSICA ELÉCTRICA

En el contexto cultural de los Estados Unidos, este conflicto puede tener como ejemplo el incidente ocurrido en el Festival *Folk* de Newport,¹⁴ entre Pete Seeger y Bob Dylan. Un intérprete tradicional de nombre Cousin Emmy acababa de dar fin a su actuación con su versión de la típica canción tradicional americana «Turkey in the Straw». Bob Dylan, que ya había ganado popularidad como músico *folk* tocando la guitarra acústica y cantando complicadas letras de crítica cultural (que se alternaban con toques de su armónica, montada en una estructura metálica que le colgaba del cuello), apareció en escena con una chillona camisa naranja y cuero negro, llevando una guitarra eléctrica.¹⁵ Dylan comenzó a tocar fuerte una versión eléctrica, en clave de *rock and roll*, de *Maggie's Farm* —canción conocida por la mayoría de sus seguidores a través de actuaciones anteriores o de grabaciones, interpretada entonces exclusivamente con la guitarra acústica y la armónica. Cuando terminó el tema, hubo silbidos y se escucharon gritos de «que salga otra vez Cousin Emmy». Algo más tarde, parte de la audiencia gritaba «toca música *folk*», canturreando al mismo tiempo «traición».

14. De la ciudad de Newport, en el Estado de Rhode Island.

15. Esta descripción de los sucesos que rodearon la aparición de Bob Dylan en Newport están tomados del artículo de Jese Lemisch, «The Politics of Left Culture», publicado en *The Nation*, 20 de diciembre de 1986, p. 702. En él, cita los pasajes a partir de *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, de Robert Shelton.

«Entre bastidores... a la primera nota de los instrumentos amplificadores... Seeger se excitó y comenzó a dar patadas y a sacudir los brazos. (Un empleado del festival diría más tarde: "Nunca había visto un signo de violencia en Pete, excepto entonces. Estaba *furioso con Dylan*."») Según las crónicas del festival, un participante —probablemente Seeger (según confirmaría luego su biógrafo David Dunaway en una entrevista con Harold Leventhal)— estaba tan enfadado que amenazó con arrancar todo el sistema de cableado.»¹⁶

De acuerdo con algunos observadores, al menos un pasaje de las nuevas letras de Dylan (1965) (relacionadas con sus primeros álbums y actuaciones eléctricas) estaba dedicado a Seeger:

Something is happening here (algo está pasando aquí)
But you don't know what it is (pero no sabes lo que es)
Do you Mr. Jones? (¿lo sabe usted señor Jones?)

La imagen de Pete Seeger, como el Ned Lud de la era electrónica, puede parecer escandalosa, pero en muchos sentidos es apropiada.¹⁷ He utilizado este ejemplo en particular porque está en los libros, y porque se refiere a personas cuya carrera cultural y política es, hasta cierto punto, conocida. Lo cierto es que muchas escenas similares que han ocurrido entre desconocidos han quedado indocumentadas, y es precisamente este tipo de acontecimientos el que quiero considerar, por sus implicaciones tecnológicas, políticas y culturales. Los elementos esenciales del éxito son los músicos populares que utilizan instrumentos acústicos (y aquí se incluyen, como he expuesto más arriba, la mayor parte de los músicos de la tradición clásica europea),¹⁸ los músicos populares que utilizan instrumen-

16. Tomado del libro de Shelton, con comentarios adicionales de Lemisch.

17. Ned Lud, un tejedor inglés, se supone que destruyó varios bastidores circulares (telares mecánicos), en 1779. Más tarde (después de 1811), grupos de trabajadores que se llamaban a sí mismos *Luditas* destrozaban maquinaria que consideraban les dejaba sin trabajo, o que lo degradaba. Estos actos destructivos contra manifestaciones del cambio tecnológico son endémicos en las relaciones laborales de las zonas industriales. Los campesinos europeos del siglo XIX saboteaban la maquinaria fabril (arrojando dentro sus zuecos de madera) con el mismo espíritu con que, en el siglo XX, los contrariados empleados de las empresas de procesamiento de datos introducen *demons* (lo que significa instrucciones destructivas) en los ordenadores de sus patronos.

18. Aquí debería decir «así llamados» instrumentos acústicos. ¿No son acústicos todos los instrumentos? Este contexto me recuerda una charla que di en la Universidad de Colorado, en Denver, para un curso denominado *Computers in the Arts and Humanities*. El título de la conferencia era una pregunta: «¿Es el proceso digital un proceso musical?»

tos eléctricos, y una gran dosis de vehemencia y de conflicto, que aparenta ser estético a primera vista, pero que tras un examen más detenido resulta ser también político.

En los Estados Unidos, en 1965, la música popular eléctrica de gran volumen sonoro no era nueva, y la ola de cambio tecnológico basado en la electrónica ya estaba asumida por la nueva generación que desconocía un mundo sin grabaciones populares, música grabada para radio y televisión, e instrumentos amplificadas. Sin embargo, sería un error sobrevalorar el impacto de la electrónica pretendiendo ignorar la persistencia de las diversas culturas musicales que ya existían con anterioridad a la onda electrónica. En 1965, los efectos potenciales a largo plazo de la electricidad estaban comenzando a ser percibidos por músicos como Pete Seeger, quien estaba acostumbrado a las convenciones de la música preelectrónica, pero que era plenamente consciente de que la música eléctrica era posible. Cuando ésta penetró en su territorio musical él la experimentó de manera diferente. Los cambios que trae consigo la onda electrónica no son instantáneos si los comparamos con la duración de una vida humana, aunque puede decirse que se manifiestan con extremada rapidez si se consideran períodos de tiempo histórico. En 1987, para Pete Seeger, a sus 68 años, la onda parece haber llegado a su cima. Todavía toca su banjo acústico «mata-fascistas»,¹⁹ pero parece sentirse a gusto tocando en vivo con músicos que emplean guitarras eléctricas e instrumentos electrónicos de teclado. Aunque sea extremadamente difícil que haga una aparición sorpresa en un concierto *heavy metal*, ha llegado a algún tipo de acuerdo pacífico con la electricidad.

Existe una tendencia más general en la transición entre la tecnología acústica y la eléctrica. Dondequiera que llega la onda, sienta las bases para un período de acelerada toma de postura cultural. La apasionada respuesta de los músicos pertenecientes a la música «cultura» europea frente a la música eléctrica se expresa típicamente en forma de rechazo indignado (que parece estar basado en un elitismo despótico), y la mezcla de música y electricidad es desechada como ruido no musical generado por bárbaros de la cultura.²⁰ En la medida en que la música «cultura» occidental europea

19. De hecho, era la guitarra de Woodie Guthrie la que llevaba la inscripción *This Machine Kills Facists* (esta máquina mata fascistas). La leyenda originalmente rotulada en la guitarra de Pete Seeger rezaba, reflejando un espíritu similar: *This Machine Surrounds Hate, And Forces It To Surround* (esta máquina pone sitio al odio y lo obliga a rendirse).

20. Dada la actitud patrioter de los invasores romanos, al encontrarse con el idioma extraño de los nativos del norte de África, éstos fueron calificados de «berberiscos» (ruidosos, incoherentes, multitud balbuceante). Esta difamación cultural (con-

tiene asegurado su mecenazgo cívico y el de las clases superiores, las situaciones conflictivas entre los músicos populares eléctricos y los llamados músicos clásicos son poco frecuentes. Esto sucede, en primer lugar, porque sus caminos rara vez se encuentran y porque la pomposidad de aquellos que se consideran portadores de autenticidad artística se mantiene más como una actitud que como un hecho.

Por el contrario, cuando la música «cultura» europea tiene que competir con la música popular por el apoyo de las audiencias, esa actitud puede llevar a situaciones abiertamente conflictivas. En ocasiones, los músicos populares eléctricos aparecen acompañados por orquestas sinfónicas (por lo común, para tratar de estimular el decreciente interés popular y la escasa asistencia a las actuaciones sinfónicas), y en esos casos cumplen una función subsidiaria, al servicio del evento eléctrico.²¹ Desde el punto de vista de los músicos de orquesta, una audiencia extraña, con extrañas convenciones de respuesta, invade la sala de conciertos y turba su aureola artística. Todo tipo de fuerzas conspiran para minimizar el contacto creativo entre ambas culturas musicales, y en la medida en que cualquier contacto está extremadamente estructurado (algunos dirían «profesionalizado») las escenas más conflictivas quedan totalmente suprimidas. Si el apoyo cultural y económico a las grandes orquestas decayera todavía más, y fuera por tanto necesario atraer a audiencias mayores y menos selectas a través de los medios de comunicación populares, el nivel de conflicto podría incrementarse proporcionalmente.

El conflicto es más evidente entre facciones musicales que compiten abiertamente por las mismas audiencias. Fuera del mundo de la música «cultura» europea, es posible trazar una línea por donde pasan en general las expresiones colectivas de apasionamiento, la que se separa a aquellos que se consideran auténticos, los músicos *folk* que representan diversas tradiciones étnicas, de aquellos otros que se consideran eclécticos: los músicos populares eléctricos que generan nuevas audiencias.

Para los músicos *folk*, la pureza consiste en mantener la tradición musical con instrumentos tradicionales (acústicos). A menudo se sienten trovadores o romanceros, por lo que quieren poner de relieve sus letras, y

sistente en una estimación del sonido) obedece a un elitismo étnico, y ha sido legitimada desde entonces en las culturas europeas.

21. En tales circunstancias, se sabe que las secciones de cuerda, indignadas, han elevado queja por tener que tocar *footballs* —largos pasajes de redondas. Esto es exponente no sólo del miedo que tienen de concebir el uso de la orquesta los músicos populares (como dulcificantes), sino también del escasísimo tiempo de ensayo disponible cuando se trata de actuaciones populares con orquestas sinfónicas. Por esta razón, los arreglos para la orquesta deben ser muy simples.

buscan que sus palabras —y por lo tanto los mensajes en ellas contenidos— puedan oírse. Sea instrumental o vocal, desean que su música refleje los sonidos de aquellos que se la legaron, y quieren juzgar su sonido desde los parámetros de la vida sencilla, a menudo rural, de un pasado preindustrial, o de un presente deliberadamente antiindustrial. La transmisión oral directa está acreditada como el medio primordial de reproducción cultural. De este modo, presentan su música como la auténtica música del pueblo. Música que permanece intacta frente a la comercialización de la vida moderna.

Para los músicos eléctricos, la ruptura con las sofocantes prescripciones respecto a la forma correcta de hacer sonidos resulta iconoclasta. Por lo general, no rechazan los instrumentos acústicos, sino que los utilizan conjuntamente con los eléctricos. Se pueda o no descubrir en sus letras un significado elaborado, el hecho es que al elevar el volumen instrumental llegan a oscurecer la voz del cantante. Aunque no se oponen a las fuentes tradicionales o al aprendizaje oral, tienden a juzgar el sonido de su música según el patrón de las grabaciones producidas comercialmente. A diferencia de los músicos *folk*, tratan de componer fundamentalmente nuevo material musical. Como consecuencia, los convencionalismos normativos respecto a las armonías, la estructura, el ritmo y las combinaciones instrumentales son aplicados con flexibilidad. En este sentido, su música se la plantean como una especie de exploración, empeñándose y confiando en conseguir su propia forma de control sobre las tecnologías del sonido que, quizás irónicamente, están relacionadas con la cultura comercial.

EL CONFLICTO ELÉCTRICO/ACÚSTICO

Cada una de las partes se excede en sus evaluaciones de la otra. Los músicos *folk* tienden a ver a los eléctricos como instrumentos que, de modo voluntario, inconsciente o necio, se dejan manipular por la estructura de poder corporativo, que los empaqueta y vende junto con su música, como hace con cualquier otro objeto comercial. Algunos músicos *folk* piensan que los instrumentos eléctricos estigmatizan a aquellos que se encuentran en el lado erróneo de la moral musical. Una desaprobación más importante, quizá, se refiere al nivel de amplificación y a la proliferación de complejos aparatos electrónicos que parecen requerir los intérpretes eléctricos. Hay algo antinatural en el hecho de que un solo músico, con los medios técnicos apropiados, pueda ser escuchado a gran volumen en un lugar que no podría ser llenado por el sonido de 100 músicos acústi-

cos. El que un sistema de control de sonido de semejante capacidad esté a la venta y los músicos eléctricos lo hayan adquirido, los estigmatiza, al menos como trivialmente obsesos, e incluso como energúmenos. En último término, se establece una asociación entre los excesos (tanto en sentido político como moral) y el exceso de electrificación.

Por otra parte, los músicos eléctricos suelen ver a los músicos *folk* como musicalmente estrechos, reprimidos sexuales, políticamente autoritarios y culturalmente atrasados. La ausencia de escenificaciones grandiosas y de movimiento, así como el moderado volumen, se interpretan como una indeseable merma en la capacidad de impacto estético. Cualquier sentido histórico o político en las letras *folk* es considerado como un sermoneo cerebral —causa perdida en el mundo de la música, en donde la apariencia de acción política es más importante que el pensamiento político. La música popular gravita políticamente hacia el escéptico, el contestatario y el antiintelectual. En último término, se establece una asociación entre la debilidad (tanto moral como política) y la ausencia de electrificación.

En los Estados Unidos, Bob Dylan fue tachado de «vendido», presumiblemente porque fue clasificado como un traidor a la santa causa de la música *folk*. Si se califica a la música *rock* de «bárbara», «ordinaria» o «sin valor», ello implica que las alternativas de mayor calidad son obvias. Si los músicos populares acústicos son tachados de «llorones» (connotando debilidad), que tocan música «rígida», «antigua» o simplemente «aburrida», los partidarios de la música eléctrica dan a entender que una necesaria expectativa de excitación ha sido truncada. Si los músicos acreditados académicamente asumen el punto de vista según el cual tanto la música eléctrica popular como la *folk* son demasiado «vulgares» como para ser tomadas como música «seria», es que parten de los valores de su propia comunidad —una comunidad especialmente protegida— y tratan de imponerlos a los demás. Para ellos la palabra *arte* se convierte en un arma cultural: hay música artística (la suya), y luego existen todos aquellos tipos de música que carecen de arte.

En todos los casos, los juicios estéticos tendenciosos revelan más sobre los que los profieren que sobre sus destinatarios. Pocas veces se transmite algo sobre las cualidades de los sonidos que provocaron los juicios. Esta irónica situación nos lleva de nuevo a los ejemplos que presenté con anterioridad sobre las invectivas musicales: la dureza crítica de las afirmaciones sobre la música tiende a convertirse en aseveraciones críticas sobre las personas y sobre los tipos de gente. A tenor de esta reiterada tendencia, se pone de manifiesto que una lógica sobre la estética resulta imposible. O, dicho de otra forma, que la lógica de la estética musical no se

refiere en absoluto a la música, sino a los valores de los representantes que se han apropiado de la misma. Hay una verdad sociológica general —que es una bomba de relojería en marcha— encerrada en aquella frase manifiestamente escandalosa: «... es posible hacer tragar cualquier cosa al público necio y *snob* que llena nuestras salas de conciertos.»²² Pudiera ser que esos *snoobs* y esos necios estén a la búsqueda de algo de música —cualquiera que sea— para tragársela.

Lo que es más sorprendente de las expresiones apasionadas que trae consigo la onda de sonido electrónico son las equivalentes premisas epistémicas que aparecen en ambas partes de la polémica eléctrico/acústico. Ambas utilizan una forma de hablar radicalmente abstracta, a la que Theodor Adorno hubiera llamado la «jerga de la autenticidad».²³ Adorno se refería, de hecho, al tipo de lenguaje racionalizado y gratuitamente espiritualizado, al que George Orwell hubiera podido llamar *newspeak*, y que algunos denominarían hoy en día *psychobabble*. Aparte de que recomendaría la frase «jerga de autenticidad» para el repertorio conceptual de cualquiera, aquí pretende destacar la imposibilidad esencial de proporcionar una auténtica explicación de los eventos y materiales culturales. La premisa sociológica de este punto de vista es que cualquier intento de presentar una auténtica explicación comparativa de las vidas culturales de los demás está condenado a convertirse en una jerga. En el caso de la pasión musical, el lenguaje sobrepasa sus capacidades referenciales, basadas en el sentido común, para degenerar en una agresiva autojustificación de los epítetos y en una categorización patrioter.

Aquellos que critican a los músicos eléctricos están utilizando para sí los mismos medios tecnológicos que idealizan negativamente en su jerga autojustificativa. Los jeremías que se llaman a sí mismos músicos clásicos están profundamente implicados en el uso de la electrónica para llevar su arte hasta sus audiencias. Utilizan la radio, la televisión y las grabaciones.²⁴ Utilizan refuerzos electrónicos del sonido en sus actuaciones en vivo, mucho más de lo que se conoce.²⁵ Aunque no es muy corriente, emplean ins-

22. Si se ha olvidado de donde viene esto, véase la nota núm. 6.

23. Tomado de *The Jargon of Authenticity*, de Theodor Adorno, Evanston, Northwestern University Press, 1973 (1964). (Existe trad. castellana: *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Taurus, 1971.)

24. En un irónico episodio de este proceso, algunas de las primerísimas grabaciones de sonido fueron hechas con conocidos cantantes de ópera con vistas a dar una mayor legitimidad al nuevo medio, todavía no legitimado históricamente.

25. A menudo esto se hace para compensar las deficiencias acústicas que se descubren después de haber sido construida una nueva gran sala de conciertos. Es difícil imaginar una nueva estructura diseñada para albergar las artes de la interpretación que carezca de «cableado de sonido».

trumentos electrónicos —como el ahora anacrónico *theramin*, el órgano electrónico o el sintetizador electrónico— que gozan de una dispensa especial. Usan de grabaciones, en lugar de probar en directo, cuando contratan a nuevos músicos. También utilizan grabaciones como medio para el trabajo de sus contemporáneos y predecesores, y como modo de documentar y supervisar el sonido de sus propias actuaciones. Dicho lisa y llanamente, han llegado a depender de la electrónica para hacer su música.

En los Estados Unidos, los que se consideran a sí mismos músicos acústicos tradicionales también utilizan la radio, la televisión y las grabaciones. En sus actuaciones en vivo es característico el uso de micrófonos y sistemas de refuerzo del sonido. Mientras que idealizan la cultura de transmisión oral, conocen y dan a conocer las actuaciones a través de grabaciones. A menudo emplean los «trucos» de grabación: reverberación, eco, sonido sobre sonido, sonido mezclado y demás. Algunos músicos *folk* admiten el uso de contrabajos eléctricos o de pastillas microfónicas en bajos, guitarras o violines acústicos. Otros incluso admiten instrumentos esencialmente eléctricos, como guitarras *pedal steel* o guitarras eléctricas normales. En un determinado lugar del camino de la electrificación son acusados de haber atravesado una especie de barrera que limita lo tradicional, puro o *folk*, y son arrojados junto con los músicos «eléctricos». Gran parte de lo que ahora se denomina música *folk* es música popular influenciada comercialmente: una mezcla de elementos, desde África hasta Tin Pan Alley, recubierta con una capa de materiales derivados originalmente de músicas escocesas, irlandesas, inglesas y de otras procedencias étnicas.

Por otro lado, es sabido que los que se autoconsideran músicos eléctricos utilizan instrumentos puramente acústicos. La mayor parte de sus instrumentos (guitarras y voces, por ejemplo) dependen de sistemas convencionales para originar las vibraciones que posteriormente se amplifican mediante la electrónica. Sus pretensiones de innovación en el uso de las nuevas tecnologías de control del sonido pasan por alto, en realidad, las prácticas similares de sus predecesores. Aquellos que reivindican que el hecho de tocar a gran volumen para grandes audiencias fue una experiencia nueva y revolucionaria, protagonizada por los músicos eléctricos de los Estados Unidos, ignoran el prolongado impulso evolutivo dado en esta misma dirección por las anteriores generaciones de músicos populares y de empresarios, pertenecientes a culturas de orientación europea.

¿Es posible encontrar pureza o autenticidad objetivas en alguna parte del conflicto eléctrico/acústico? La clara respuesta sociológica es: por supuesto que no. La autenticidad cultural es algo producido socialmente y esencialmente negociado. La onda viajera de tecnología del control del sonido suscita claramente los problemas, pero no por las razones que expone

la apasionada jerga del conflicto cultural. La sociología de la situación es la siguiente: cuando los apasionados argumentos han llegado al punto de discutir sobre la autenticidad de mezclar la electricidad con las voces musicales y poéticas (sobre si al real, verdadero y auténtico *folk* o a los reales, verdaderos y auténticos «artistas» les será posible expresarse frente a la barbarie electrónica), uno puede estar seguro de que está presenciando un proceso histórico profundo, que de alguna manera ya ha penetrado en las vidas de aquellos que discuten desde cualquier lado de la disputa. La onda musical electrónica sigue viajando, y las características de las emociones que provoca tienen una impronta local, pero los cambios en el sonido se vuelven puntos de conflicto cuando, como consecuencia de la onda, se distribuyen universalmente.

CAMBIOS EN EL SONIDO, LA SOCIOLOGÍA Y LA POLÍTICA

Para que la línea principal del pensamiento social llegue a «despegar» y abandone el limbo en que se halla, propongo que se alteren algunos de sus supuestos y se añaden otros. Los temas que se suscitan al tratar las cuestiones de la tecnología del control del sonido o los cambios en las culturas musicales —que son temas bastante obvios—, nos van a proporcionar ejemplos que permitirán la revisión de aquellos supuestos. Por una parte, es necesario considerar el trabajo cultural como una instancia decisiva del control político, y que se reconozca que la característica principal y subyacente a ese control es la dependencia respecto a los medios puramente perceptivos. Esto plantea la idea de una autoridad «blanda» —con respecto a una autoridad «dura»— dispensadora de traumas impuestos, de privaciones de recursos y muerte. Porque, incluso si prescinde del dolor de la violencia física, existe un poder material y tangible de dominación permanente. Una renovada crítica sociológica del mundo material debe implicar no sólo a la industria pesada, sino también a la industria cultural.

Otro cambio necesario es la reconsideración de la apreciación sociológica del arte, de manera que deje de ser visto como algo tangencial y «meramente» cultural, y lo situemos directamente en el centro de las posibilidades de acción colectiva. Debe entenderse que los miembros de cualquier mundo artístico son trabajadores de la cultura; son los que mantienen las formas culturales y están ligados unos a otros por intereses implícitos, estéticos y perceptuales. Esto establece mundos artísticos por apropiación asociativa, y la asociación puede ser simplemente la consecuencia no buscada

de un mundo artístico reconocido. El arte —el resultado del trabajo cultural— puede ser un agente de cambio que se introduce en todos los ámbitos de la vida. De manera similar, el arte puede ser un agente conservador que ya ha penetrado en todos los ámbitos de la vida. El arte no está confinado tan sólo a un ámbito de la vida, estando los demás carentes de él; y por ello es tanto engañoso como limitado mantener distinciones entre arte «real» y arte «popular» como categorías de pensamiento social comparativo.

Una interesante hipótesis afirma que no es posible distinguir entre el trabajo de los agentes de cambio cultural y el de los agentes conservadores. Como formas de organización, los mundos del arte proporcionan una solución al problema de representar las alianzas intencionales, a la vez que imperceptibles, que hacen posible la acción colectiva. En este sentido, es tanto la tangibilidad como la arbitrariedad del arte lo que los grupos persiguen al apropiarse de los artefactos: hacerlos sus emblemas. La clave de la organización cultural reside, entonces, en la facilidad con que lo pre-lingüístico y lo prelógico puede minar el poder de las palabras y de las ideas. Este principio fundamental de organización cultural no es menos aplicable a las ideas expresadas mediante palabras, ya que las palabras deben tener siempre una formulación concreta. Cuando la gente dice tener una inmediata comprensión de las palabras, lo que oyen y lo que ven es lo que de hecho les lleva a ese entendimiento. El que el sonido y la apariencia de las palabras sean convencionalmente pasados por alto en favor del sentido y de la comprensión, no hace que pierdan su crucial importancia para el lenguaje. Con esto quiero decir que aunque una rosa reciba otro nombre, su olor será el mismo, pero una vez que la imagen y el sonido de la palabra *rosa* se asocie con un instante, su carácter único, inicialmente arbitrario, sirve para estabilizar su uso. De manera más general, cuando cualquier tipo de material cultural entra en asociación con eventos, situaciones y personajes, pasa a representar los momentos con los que está relacionado. La música, por ejemplo, puede formar y reformar colectividades que de otra manera carecerían de significados compartidos, precisamente porque no tiene un significado inherente. Este hecho proporciona a la música la facultad de absorber significados como una esponja.

Este punto de vista fenoménico es fácil que moleste a aquellas autoridades que se ganan la vida otorgando autenticidad a algunos músicos y negándosela a otros. Se elevan apasionados acordes cuando se señala la arbitrariedad del sonido de la música. De hecho, la pasión parece provenir directamente del poder fenomenal de la arbitrariedad. Sin embargo, no hay duda de que los tipos de música y los tipos de gente convergen, y seguramente no hay nada de arbitrario en el modo en que las devociones musi-

cales de la gente dan cuenta de sus características sociales. Por otra parte, los significados *atribuidos* a los sonidos musicales son mucho más evidentes que los significados *descubiertos* en los sonidos musicales. Una vez que ha comenzado una tradición musical, es posible que su piedra angular, única, prelógica y puramente perceptiva, pueda ser mantenida con vida e integrada en las vidas de sus representantes culturales. El significado no necesita emerger del sonido musical para que sea asociado a las impresiones significativas de sus audiencias, que están llenas de sentido. De hecho, la música puede estar en la cima de su efectividad política y social cuando su presencia no es analizada ni elaborada, sino dada por supuesta. A ese nivel, es como una huella dactilar: es parte integrante del cuerpo político que, exceptuando su innegable unicidad, es indescifrable.

Tan inculcadas como estén por la tradición, las asociaciones musicales están sujetas al cambio. Los mundos de la música pierden sus antiguos patrocinadores y son adquiridos por otros nuevos. Similarmente, se disputan sus miembros dentro de la continua actividad cultural que opone las fuerzas conservadoras a las fuerzas del cambio. A menudo, los mundos musicales pueden mantener su flujo de compresiones y enrarecimientos aéreos aunque sus audiencias cambien de tamaño, de hábitos, o de actitudes.

Algunas veces, sin embargo, los mundos musicales no son capaces de negociar las inevitables transiciones en el marco característico de sus audiencias, y desaparecen para siempre. El beso de la muerte puede provenir también de arriesgados cambios, y los músicos saben que cuando presentan cambios en el sonido ante sus audiencias siempre puede esperarse que haya desertores. La cuestión está en que tanto si es la música la que abandona a su audiencia como si es la audiencia la que abandona a la música, los cambios en los componentes de los grupos están sujetos a cambios en la atención musical.

Si aquellos cuya pasión política se enciende en el intento de conservar la música de la gente común (o de la *élite* artística establecida, o de la avanzada vanguardia artística) pudieran entender la arbitrariedad del sonido, se darían cuenta de lo útil que es y harían uso del mismo. Como sucede con los demás que tienen cierta conexión con el control social «suave», verían que el truco de los patrocinadores consiste en aprovechar los *nichos* sonoros alternativos en lugar de luchar contra ellos.

Sean de derechas o de izquierdas, los intereses políticos minan su propia causa al escoger luchar contra la música de influencia electrónica (o, igualmente, contra cualquier manifestación cultural electrónica). La cultura popular es extensa y abierta. Puede ser realizada por personas que no sean necesariamente profesionales de la misma, contando con materiales al al-

cance de la mano (ahora posiblemente electrónicos). Desde este punto de vista, la cultura popular puede ser una poderosa fuerza política. No está reprimida como la cultura de *élite*, ni es intencionalmente oscurecida como la cultura secreta, sino activamente transmitida de un participante a otro. El hecho de que estos aspectos hayan sido explotados primordialmente por intereses económicos (y, en su defecto, por las inclinaciones políticas afectas a esos intereses), no quiere decir que no puedan ser utilizados por otro tipo de intereses. Hasta la llegada de la explotación fascista de los medios de comunicación de amplia distribución, en el siglo xx, la cultura popular (en la época preelectrónica, cultura tradicional, étnica o tribal) se asociaba en las sociedades de tipo europeo a las clases políticamente débiles. Lo típico era que las clases inferiores estuvieran dominadas por la gente que podía acceder y tener conocimiento de los dominios de la *élite* cultural, que eran sostenidos económicamente por la Iglesia o el Estado.

Desde el punto de vista popular, el trabajo de la *élite* cultural aparece inicialmente como mágico. Desde el punto de vista de la *élite*, las rupturas que propician períodos culturales mágicos son convenientes para crear mistificaciones. Pero los misterios se resuelven cuando se descubren los secretos, y la información sobre cómo hacer música es difícil de ocultar. Téngase en cuenta que, aunque lo intentaron durante mucho tiempo, las autoridades eclesiásticas no pudieron impedir que los sistemas de notación mensural, las interpretaciones polifónicas, y lo que suponían los músicos industrialmente organizados, se convirtiera en característico de las composiciones seculares y de las actuaciones seculares. Consideremos también un paralelismo con el siglo xx: el control corporativo exclusivo sobre los sistemas de producción electrónica de la música está siendo erosionado, de tal modo que la tecnología electrónica se vende en forma de artículos de producción masiva con vistas a alcanzar grandes beneficios. Al descender los precios de los componentes electrónicos, el control electrónico del sonido tendrá más difusión, y la novedad de la idea, en consecuencia, disminuirá.

Al irse desplegando la historia del siglo xx en los Estados Unidos de América, la izquierda ha manifestado su reivindicación de una «verdadera» cultura popular y de una «verdadera» música popular. Con una jerga que recuerda el elitismo de los académicos clásicos, hasta hace poco tiempo, la izquierda organizada pretendía excluir la música eléctrica en favor de la acústica. Al ceder el autoritarismo característico de la vieja izquierda, las fuerzas de la nueva izquierda han ido aceptando el trabajo cultural electrónico como estrategia de organización y mantenimiento. En un giro histórico sorprendentemente similar, la derecha considera la música eléctrica popular como algo sobre lo que es más que importante ejercer influencia y control restrictivos. Escandalizados en un principio por el asalto

electrónico a las convenciones culturales elitistas, la derecha organizada ha comenzado a adoptar la música eléctrica popular, las grabaciones de sonido y en vídeo, y todos los demás adornos de la cultura electrónica, como medios políticos legítimos para asegurar los objetivos de unos pocos con el consentimiento pasivo de los demás. Lo que era un sacrilegio en los cincuenta, desde el punto de vista del naciente movimiento cristiano fundamentalista (ejemplificado aquí por Billy James Hargis,²⁶ en los ochenta aparece como un fenómeno, el de la música *rock* cristiana (incluyendo el *heavy metal* cristiano), en grabaciones, emisoras de radio, vídeos musicales y cadenas de televisión.

En los Estados Unidos, y también en otros países, los primeros picos de la onda electrónica ya han pasado. Hay otros lugares en donde todavía no se ha llegado a ellos, o en donde ni siquiera ha llegado la onda. También existen otros lugares en los que los apasionados debates que ocasiona la estela inmediata de la onda son aún violentos. Por supuesto, en cada caso existen diferencias de contenido y de detalle, debido a las circunstancias locales. Y son esas definiciones locales las que producen los actores tangibles que protagonizan la cuestión. Desde un punto de vista sociológico, sólo puedo señalar que cuando se resisten al sonido electrónico de la música, los representantes reificados de izquierda y derecha están perdiendo oportunidades políticas cruciales. La derecha, la izquierda, o cualquier otra iniciativa política, podría asociarse con el trabajo de la música popular y tenerlo a su favor. Y serían capaces de atraer a otras audiencias establecidas de música popular si aprendieran a vivir con la música eléctrica. A pesar de su contradictoria guerra cultural, los músicos están ahora mucho más avanzados que los políticos en el aprendizaje de cómo llevar a cabo el uso sonoro de la electricidad.

26. Cf. nota. 13.