



EL ROCK COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL AUTÓNOMO: AUTENTICIDAD Y PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DURANTE LA CONSTITUCIÓN DEL ROCK.

Cristian Martín Pérez Colman
Fernán del Val Ripollés¹

Universidad Complutense de Madrid

«El rock es uno de los raros dominios de la cultura popular que, al menos en el dominio anglosajón, ha superado la interrogación estéril en términos de verdad o manipulación»

(Hennion, 2002:302)

1 – INTRODUCCIÓN

La sociología del rock nació en los años setenta como respuesta a la autonomía progresiva que fue logrando el rock a lo largo de los años sesenta. Si a finales de los años cincuenta Elvis Presley aunaba en un estilo musical –el rock'n'roll- música americana de negros y blancos, a partir del surgimiento de la beatlemania (1964) y la consiguiente *invasión británica*, este estilo musical, apodado desde entonces *rock*, se absorbió, más tarde, más temprano, en todos los países del mundo, mestizándose muchas veces con ritmos y corrientes musicales previas y autóctonas, progresando siempre desde entonces en cantidad casi infinita de estilos.

Nuestra intención es la de situar el rock, su análisis, la sociología hecha en torno al rock, en el mismo plano de análisis que el resto de campos abordables de producción de obras culturales. La sociología del rock (Frith) no sólo habrá de alimentarse de la sociología de la música (Hennion) o de la sociología del arte (Bourdieu), sino de toda la producción sociológica en torno a cualquier campo de producción cultural –sociología

¹ Miembros del grupo de investigación MUSYCA (Música, sociedad y creatividad artística), Universidad Complutense de Madrid.

que a su vez se nutrirá, claro está, entre otras, de la misma sociología del rock. Es decir, la sociología del rock, tal como la pretendemos hacer y entender, además de la sociología hecha por Frith (1980, 1981, 2001) o Keightley (2006), que en su momento acentuó el aspecto juvenil del rock, las formas de ocio a partir de las cuales los jóvenes se acercan al rock, necesita de la sociología de la música de Hennion (2002), tomar al rock como un campo de producción musical en el que las relaciones que median la música definen los sentidos y prácticas inherentes al rock, y necesita de la sociología del arte de Bourdieu (2002), situar al rock como un campo de producción cultural que se constituye a partir de la industria musical de la que emerge y contra la que carga.

La intención de este artículo es presentar el caso histórico del surgimiento del rock como campo de producción cultural y señalar algunos de los elementos constitutivos del proceso de autonomización. Nos referiremos, dentro del contexto de surgimiento del rock –el Reino Unido de los sesenta– a la legitimación ideológica de la producción cultural del rock y a los términos mismos en que esa producción cultural del rock se objetivó en la producción técnica de un nuevo objeto cultural: el disco de larga duración.

2 – LA AUTENTICIDAD DEL ROCK

Aunque en ocasiones se utilicen como sinónimos, el rock y el rock'n'roll son conceptos distintos. El segundo hace referencia a los orígenes de la música rock en los Estados Unidos (1955-1959), en los que ésta no pasaba de ser un entretenimiento para los jóvenes, y en donde los músicos se concebían como entretenedores. En ese período el rock'n'roll se comercializó a través de los singles, un formato utilizado para las músicas adolescentes.

El rock, ya sin apóstrofes, es el resultado de lo que la historiografía ha llamado “La invasión británica” (1964-65) (Gillet, 2008), haciendo referencia a la llegada de diversos grupos ingleses (los Beatles, los Rolling Stones, los Kinks, los Herman's Hermits...) a Estados Unidos. Durante esos años, y los que vendrán, el rock sufrió una metamorfosis total, pasando de ser un objeto de consumo y de ocio a convertirse en un bien cultural y artístico, convirtiéndose en un campo cultural con entidad propia, independizado de otros géneros musicales. Para entender este proceso hay que detenerse en diversas cuestiones, como la autenticidad y el anti-comercialismo, y analizar el papel que jugaron los actores y mediadores que formaron, y forman, parte de este campo.

a) De adolescente a joven.

En su obra “Sounds effects”, Simon Frith, uno de los sociólogos del rock más reputados, mostró cómo el proceso evolutivo que sufrió el rock anglófono en los 60 fue parejo a otro proceso, el de institucionalización de la juventud. Frente al concepto de adolescente (*teenager*) que se había manejado en los años cincuenta, en los sesenta se impuso el concepto de joven (*youth*). La idea de lo que era un adolescente estaba más ligada a los jóvenes de clase obrera, que eran los principales consumidores de rock'n'roll. Concepto peyorativo, el adolescente era visto como un joven descarriado, salvaje y peligroso, tal y como muestran películas como “Rebelde sin causa”, y que consumía productos culturales sin ningún tipo de criterio. En los sesenta se producen ciertos cambios de tipo socioeconómico que van a revertir esta imagen; los jóvenes que alcanzan la adolescencia y la mayoría de edad en esos años son los hijos del baby-boom, nacidos bajo unas condiciones económicas muy favorables, en un período en el que se universaliza el acceso a la educación. Son el centro de la sociedad de consumo, a ellos van dirigidas las películas, los discos o las revistas, todo esto difundido a través de poderosos medios de comunicación como la radio y la televisión. El estatus de joven se universaliza y se solidifica, rompiendo las barreras de clase, gracias a las pequeñas cotas de poder que estos van ganando.

do. En Estados Unidos, los jóvenes universitarios, muy influidos por la generación *beatnik*, se enfrentan a los valores predominantes de la sociedad de masas, formándose la llamada *contracultura*. Los jóvenes reclamaban una producción cultural alejada de criterios mercantilistas, que estuviese pensada por y para ellos.

En este sentido el rock fue presentado como un estilo netamente juvenil pero cuyos planteamientos eran serios; no era sólo música, o baile, o diversión. Era algo mucho más importante, era arte. Así, los fans del rock podían igualarse a los seguidores de música clásica o jazz, y podían seguir escuchando esta música sin preocuparse por su edad. Para esta nueva juventud el rock representó un ámbito puro, dentro de la corrosión del capitalismo y de la sociedad de masas. Es en este punto en el que el concepto de "autenticidad" va a jugar un papel fundamental.

b) Autenticidad romántica y vanguardista

La autenticidad es un concepto que proviene del romanticismo, y que viene a significar la búsqueda de lo verdadero, lo no corrompido. Lo auténtico «ofrece expresiones sinceras de sentimientos genuinos, una creatividad original o una noción orgánica de la comunidad» (Keightley, 2006. Pág.181), una declaración de identidad previa al comercialismo: lo genuino y primitivo.

Para Simon Frith (1981) y Keir Keightley (2006) el concepto de autenticidad es asimilado por el rock a través de otro género musical, el folk. Este estilo, desarrollado especialmente en los años cincuenta y sesenta – heredero de las reivindicaciones sociales de los años treinta-, incorporaba una dura crítica a los efectos de la sociedad de masas: alineación, individualización, pérdida de sentimiento comunal, añoranza de lo rural, pero, a diferencia del country –una música campestre-, el folk se convirtió en la música de la bohemia urbanas y de los campus norteamericanos. Aportaba un sentimiento comunitario muy fuerte en donde el músico no era más que la voz del pueblo. Las canciones incorporaban largos estribillos para que cantante y público pudiesen cantar juntos, sin separar al uno del otro, y técnicamente eran composiciones sencillas, cualquiera con ciertas nociones de guitarra podía tocarlas. El folk rechazaba la comercialización de la música, así como el uso excesivo de los avances tecnológicos. Era una música muy influida por el romanticismo del siglo XIX. Así, el músico era visto como un artesano que creaba sus propias canciones, que expresaba en ellas los sentimientos de la comunidad. La música era comprendida de forma orgánica, como algo natural que surge de las manos del artesano, siendo la comunicación entre músico y público directa, sin apenas intermediarios, sólo una guitarra acústica. A su vez las ideas románticas también afectaron a la noción de juventud, convirtiendo la niñez y la adolescencia en períodos magnificados en los que residía la pureza del individuo.

Para el folk la autenticidad residía, como hemos visto, en que el músico pudiese expresar, en sus canciones, sentimientos comunales, y en que la relación entre autor y público fuese lo más directa posible. El rock adaptó estas ideas a su manera. Incorporó un sentimiento comunitario fuerte, unido también a un individualismo diferenciador por parte de los músicos. En palabras de Frith, «en su calidad de música folklórica el rock se asume como música que representa a un determinado colectivo, en este caso los jóvenes; en su calidad de música culta se asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa» (2001: 417).

En este proceso de creación de comunidad el rock ha seguido un camino similar al de otras comunidades de tipo identitario o religioso, construyendo algunos mitos sobre su origen. A pesar de que el rock fue un producto de la sociedad de masas, desde los años sesenta este género ha sido presentado (por ciertos medios de comunicación y por los propios músicos) como una música auténtica y, sobre todo, no comercial. Lo opuesto a lo auténtico, desde la perspectiva romántico-rockera, es la comercialidad, la música hecha para vender. Y

este planteamiento creó un cisma clave en la música popular: la separación entre rock y pop². La cultura rock hizo suya toda la crítica al comercialismo de los productos de la sociedad de masas, pero, sin darse por aludido, enfocó esa crítica al pop. Por tanto -desde la perspectiva del rock- el pop es un tipo de música falsa, hecha para vender, música para adolescentes que manipula los gustos, apoyada desde la industria y desde los medios de comunicación. El pop, por tanto, englobaría diversos géneros: canción melódica, europop, b-bands, techno-pop, etc.

Como decíamos, la crítica a la comercialización de la música por parte del rock no implica que esté mal visto el éxito masivo dentro de este género, más bien éste se considera como una confirmación de que una obra es buena. Para Keightley y Frith esto se explica porque dentro del rock impera una “ética calvinista”. El esfuerzo y el trabajo se ven recompensados con el éxito. No así el éxito inmediato, que suele levantar suspicacias. El rockero, para triunfar, debe empezar desde abajo, tocando en salas pequeñas, ganándose uno a uno a cada seguidor, antes de poder alcanzar el reconocimiento masivo. Pero este hecho no es algo propio del rock, sino que está presente en otros campos culturales. En “Las reglas del arte” Bourdieu señala algo parecido cuando dice, en relación a la literatura, que «estamos en efecto en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)» (1995: 130). Para el artista es más importante el reconocimiento de sus pares que el del público³.

Igualmente, en este proceso de constitución de la tradición, el rock anglo ha ido señalando sus propios mártires, muertos por la causa rockera. Un ejemplo muy claro es el de Buddy Holly, Ritchie Valens y The Big Bopper, muertos por un accidente de aviación en 1959, hecho inmortalizado en el tema de Don McLean “American Pie”, con la frase “the day the Music died”. Pero tras ellos existe una larguísima lista de fallecidos por diversas circunstancias (Hendrix, Joplin, Lennon, Cobain, o Morrison) que han engrandecido el panteón del rock.

Pero no hay que olvidar que el rock es una cultura amplia, que aglutina corrientes diversas y opuestas. Esto lleva a que el concepto de autenticidad haya sido entendido de diferentes formas dentro del rock. A pesar de que buena parte de los estudios dedicados a la idea de autenticidad en el rock se han centrado en la influencia del romanticismo, Keir Keightley, en su artículo “Reconsiderar el rock” (2006), analizó cómo las vanguardias culturales de principios del siglo XX también tuvieron peso en la conformación del ideal de autenticidad en el rock. Tanto el romanticismo como las vanguardias criticaron en su momento el industrialismo y la sociedad de masas, pero mientras que el romanticismo puso énfasis en lo rural, y en el artista como expresión de valores comunales, las vanguardias abrazaron el caos de las ciudades aliándose con las máquinas (esto es, con la tecnología) a través de la experimentación radical en la búsqueda de nuevos espacios creativos. Desde el vanguardismo el artista debe ser alguien innovador, que no se quede anclado en el pasado. Así, para el romanticismo la autenticidad reside en la comunicación directa entre artista y público, mientras que las vanguardias se centran en el aspecto estético, en la creación de obras innovadoras basadas en la experimentación, el desarrollo y el cambio. La verdad, para los vanguardistas, no reside en la capacidad de llegar al público sino en la propia obra, en el proceso de creación. Es el arte por el arte.

² Esta distinción se da sobre todo en los Estados Unidos pero en Gran Bretaña el pop no tiene connotaciones negativas. El concepto de música pop es muy ambiguo, y en función de contextos y audiencias su significado varía notablemente, y es común que pop y rock se usen incluso como sinónimos. Un intento de dar solución a este problema es el artículo de S. Frith *La música pop* (2006).

³ Bourdieu habla de un campo de producción restringida para señalar, en el caso de la literatura, el campo de los artistas como campo de consumo de sus propias obras. En el rock, los rockeros tienen sus propias obras de referencia, a veces explícitamente reconocidas, a veces no. Un ejemplo de obra que fracasa en el ámbito económico inmediato, pero que triunfa en el imaginario de la autenticidad es el disco “The Kinks Are The Village Green Preservation Society” (Pye, 1968), disco que pasó desapercibido para la industria musical en su momento, no así con el capital simbólico con que se fue revistiendo con el paso de los años. Finalmente, ya entrados en el siglo XXI, este disco no deja de mencionarse como una obra de referencia de la música hecha en los años sesenta, “Masterpiece” de Ray Davies, como la llama Pete Townshend, con el consecuente éxito económico diferido.

Keir Keightley resume las características de ambas propuestas en el siguiente cuadro:

Autenticidad romántica	Autenticidad vanguardista
Tradición y continuidad con el pasado	Experimentación y progreso
Las raíces	Las vanguardias
Noción de comunidad	Noción de artista
Creencia en un sonido rock esencial	Enfoque abierto en lo tocante a los sonidos
Influencia del folk, blues, country y rock'n'roll	Influencia del pop, soul, clásico y música entendida como arte
Cambios estilísticos graduales	Cambios estilísticos radicales
Primacía de la música en directo	Primacía de la música grabada
Ocultación de la tecnología musical	Celebración de la tecnología musical

Fuente: Keithley, 2006:187

Claramente estamos ante unos “tipos ideales” que, en la práctica, no se cumplen a rajatabla. Los Beatles, por ejemplo, pasaron por ambos tipos de autenticidades a lo largo de su historia. En sus comienzos eran una banda centrada en las músicas de raíz (blues), cuyo fuerte eran las actuaciones en directo, convirtiéndose después en una banda centrada en el estudio, en la experimentación de sonidos irreproducibles en vivo.

Un planteamiento similar lo encontramos de nuevo en “Las reglas del arte”, en donde Bourdieu distingue, dentro de la producción cultural, tres tipos de arte: a) el arte social, o arte útil, centrado en el realismo y en la denuncia social b) el arte burgués, cuyo fin es puramente económico c) el arte por el arte. Si aplicásemos estas tres posiciones al rock, claramente podemos distinguir: a) la música folk, el blues, así como el rock más politizado, definidos por la autenticidad romántica b) la música pop, puramente comercial c) el rock, como una forma de expresión artística con entidad propia. Esta última posición, la del rock como arte, es el resultado de todos estos procesos de cambio que hemos relatado. A partir de los años 60 el rock entra en un proceso de complejización, que comienza con el rock psicodélico y el rock sinfónico, fusionándose con la música clásica. Esto permitirá a los músicos mejorar su posición dentro del campo frente a la industria discográfica, aunque ésta no tendrá demasiados problemas en asimilar la nueva entidad lograda por este género.

Por tanto la autenticidad es un elemento fundamental en la delimitación del rock como campo cultural, así como un criterio de inclusión / exclusión sobre el que construir las reglas de este nuevo campo cultural.

c) *El rockero como artista: las art schools*

Bob Dylan, quien tendió un puente entre ambos estilos que después ha sido ampliamente transitado, introdujo en el folk diversas innovaciones que le valieron la enemistad de muchos seguidores de ese género. Por enci-

ma de todo Dylan rompió con el comunitarismo folk, propugnando que el músico debía obediencia sólo a sus sentimientos y a sus intereses, no a los de la comunidad. El suceso que mejor ejemplifica la revolución *dylaniana* es el festival folk de Newport de 1965, en donde Dylan electrificó su sonido ante el estupor de leyendas vivas del folk como Alan Lomax o Pete Seeger. Un magnífico relato de aquellos sucesos nos los da el productor Joe Boyd, quien vivió la escena en primera persona: «A algunos les encantó, otros lo detestaron, y la mayoría quedó asombrada, atónita y cargada de energía por ello. Era algo que hoy damos por hecho, pero totalmente nuevo entonces: letras no lineales, una actitud de total desprecio por la expectación y los valores establecidos... esto era el nacimiento del rock... ahora Dylan había dejado atrás el didáctico mundo de la canción política. Ahora cantaba sobre su decadente, ensimismada, brillante vida interior. Acabó con “It’s all over now, baby blue», escupiéndola la letra con desdén en dirección a la vieja guardia...” (Boyd, 2007:106).

Como anuncia Boyd las letras de Dylan rompían la dinámica habitual del folk, escritas para ser coreadas, pero Dylan escribía largos párrafos en los que apenas se repetía algún estribillo coreable. En este sentido Dylan acercó el mundo de la literatura y el rock, mostrando que en este género lo lírico tenía tanto peso como lo musical. Este hecho tuvo un tremendo calado en grupos coetáneos, como reconoció el propio John Lennon: «Empecé a pensar en mis propias emociones, en lugar de proyectarme en una situación intentaba expresar lo que sentía, como había hecho en mis libros. Creo que Dylan fue el que me ayudó a darme cuenta de esto – no porque me lo dijera o algo por el estilo, sino oyendo su música-. Entonces yo tenía una especie de actitud de escritor profesional de canciones pop... para el mercado y no consideraba – ni las letras, ni nada- que tuvieran profundidad... después, empecé a sentirme implicado en las canciones, y las escribía subjetivamente, y no sólo objetivamente...» (Frith, 1980: 206). En estas frases de Lennon, publicadas originalmente en la revista Rolling Stone, se refleja el paso del escritor de canciones a servicio de la industria, siempre atento a los gustos del público, al escritor centrado en sus propios intereses y sentimientos.

Hay que señalar también a Dylan como uno de los primeros “artistas” dentro del rock, ya que reivindicó la figura del músico como creador por encima de la comunidad, a imagen y semejanza de la idea del genio romántico. En este giro de la situación del músico de rock hay otro elemento bastante importante, las *art schools* inglesas. No es baladí que muchos de los músicos que formaron parte de los principales grupos de rock inglés de los sesenta (Ray Davies de los Kinks, John Lennon de los Beatles, Keith Richards y Ron Wood de los Rolling Stones o Pete Townsend de los Who) hubiesen estudiado en escuelas de artes. Para Frith (1981: 75 y siguientes) la importancia de estos centros educativos reside en dos aspectos: en primer lugar en estas escuelas se potenció a los alumnos a convertirse en artistas únicos. El éxito residía en cantar sus propias canciones, no en convertirse en músicos de sesión. En segundo lugar las *art schools* eran un espacio diferente al que la vida obrera y la vida burguesa ofrecían a los jóvenes. En ellas los músicos fueron creando su propia comunidad, a través de lo que Frith llama “la creación de la bohemia”: «la bohemia es la ideología natural de los músicos: los valores de diversión, hedonismo y estilo se elevan sobre todas las convenciones y rutinas de la sociedad “normal”» (Frith, 1980: 210). El músico se convierte en artista, en creador, que no se atiene a normas ni a horarios, y cuya vida diaria está fuera de las convenciones sociales: «su trabajo es el ocio de todo el mundo, su forma de vida es la vía de escape del resto» (Frith, 1981: 77).

3 – EL DISCO DE ROCK. O LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DEL ROCK.

Ya hemos comentado la gran evolución que sufrieron los Beatles en su corta carrera respecto a los tipos de autenticidad. En este cambio fue fundamental el desarrollo de técnicas de grabación y de las grabadoras multipistas, que permitieron complejizar las grabaciones. El epítome de estos cambios es el disco “Sgt Peppers...” (1967), considerado el primer álbum conceptual de la historia, y que incorporaba una multiplicidad de sonidos que desbordaban el clásico formato en directo de bajo, guitarras, batería. Existen un par de antecedentes a este disco, el “Pet Sounds” (1966) de los Beach Boys, en el que Brian Wilson mostró su habilidad con las técnicas de grabación y “Rubber Soul” (1965), de los mismos Beatles. En cualquier caso ambos dis-

cos sirven para ejemplificar como el estudio de grabación dejó de ser un espacio en el que *producir* música y pasó a ser un espacio de *creación*. Es el estudio de un artista. El disco se convirtió en el principal soporte musical, dejando al single que había sido el formato clásico hasta entonces. Este cambio ayudó también a igualar al rock con otros estilos musicales considerados serios ya que el single era un formato juvenil, efímero, mientras que el álbum era el formato usado por las músicas adultas. El discurso de los jóvenes ya no se podía condensar en 3 minutos. La industria discográfica alentó también este cambio ya que le resultó mucho más rentable. A la larga producir discos era más barato que producir singles, aparte de que el precio de los discos era más elevado. Ideológicamente tampoco fue difícil el pasar de dirigirse a una audiencia que reclamaba ídolos juveniles a otra que reclamaba artistas bohemios. Tanto la industria como los medios supieron dar la vuelta a la tortilla y, ayudándose del ideal de autenticidad, mostrar al mundo un género musical hecho por los jóvenes y para los jóvenes, pero crítico con el mundo que les rodeaba. El consumidor de música rock era un consumidor egregio, separado del torrente masivo, a pesar de ser una parte fundamental de la industria musical. Consumir rock se convirtió en una forma de distinción, de contracultura.

d) La producción discográfica hasta mediados de los sesenta

Hasta mediados de los sesenta, la forma en que funcionaba la industria musical, y con ello la producción discográfica, no difería en mucho desde la posguerra, y eso incluía a las relaciones de producción dentro de las compañías discográficas. En ningún momento los músicos fueron tratados como algo más que instrumentistas o solistas. Mejor suerte la de estos últimos. Sin embargo la posición dentro de la organización de la industria musical era completamente subordinada. Al surgir el rock'n'roll, las pocas estrellas que había, malvivían, había un solo rey y todo el resto eran músicos de sesión. Como comentábamos antes acerca de la bohemia, a finales de los cincuenta toda una generación británica asistía a las arts school y elegía como manera de expresión –entre pintura o literatura- la música –y el rock'n'roll estaba justo ahí. Y el rock es ante todo democrático. No es un artista, no es un cantante, es una banda. Lo fue, y mucho, en Inglaterra, en Londres, Manchester o Liverpool. De repente la industria musical se vio desbordada por toda una generación que cogía la guitarra. Antes de que existiera el disco de rock hubo un número importante de bandas. No es inocente el surgimiento de los Beatles. Desde Elvis Presley habían aparecido cientos de músicos, y era inevitable que el resto de chavales lo viese e intentase copiar: los británicos Lonnie Donegan, Cliff Richard and The Shadows, o Johnny Kidd & the Pirates. Al firmar contratos de trabajo con sellos discográficos, éstos no les dispensaban un trato diferente al que podrían darle a un músico de sesión. Era un negocio de dinero inmediato. No más que eso. Y los músicos que intentaban hacer este nuevo tipo de música eran los últimos en llegar al negocio. Así era cuando los Beatles llegaron a Parlophone, a mediados de 1962. Los directores artísticos de los sellos discográficos eran quienes seleccionaban a los conjuntos o solistas musicales con los que el sello firmaba, y quienes seleccionaban también las canciones que los editores les ofrecían. Los directores artísticos –o *A&R Men*⁴– trabajaban como gerentes de las discográficas y eran los encargados de contratar al personal implicado en la producción de un disco. En este sentido, los músicos estaban laboralmente subordinados al director artístico. La actividad de los músicos quedaba reducida a un mero paso o protocolo en la creación de una obra de consumo cultural poco valorada en términos culturales mismos, pero con una gran respuesta en el polo económico. El campo en que se hallaban los músicos a principios de los sesenta era éste. La situación de los músicos de rock como meros instrumentistas coincide con la descrita por María Setuain en *Los músicos de la orquesta sinfónica frente al público profano*⁵: en ambos casos –los músicos de rock como instrumentistas en un proceso de producción discográfica, y los músicos de orquesta como instrumentistas de concier-

⁴ Managers de artistas y repertorio.

⁵ Trabajo etnográfico realizado con la Orquesta Sinfónica de Navarra. Aún sin publicación. María Setuain Belzunegui pertenece al grupo de investigación MUSYCA.

to-, la posición del músico pasa por su instrumento⁶ y el acatar las reglas del juego: los músicos de orquesta se ciñen a la partitura –sobre la cual no tienen ningún tipo de ascendencia- y a la dirección orquestal –para el director de orquesta, los músicos son prolongaciones de los instrumentos de la partitura que él, como director, ejecuta-, así como los músicos de rock se ciñen a las canciones que el *A&R Man* o director artístico les conduce a tocar.

e) La producción discográfica del rock, una carrera contra el sello, una carrera contra la competencia.

Los Beatles no fueron los primeros músicos de rock en grabar sus propias canciones. Buddy Holly, siguiendo a los músicos de Rhythm & blues, ya había grabado sus canciones a finales de los cincuenta. Pero el gran ícono del rock'n'roll, Elvis Presley seguía cantando las canciones sugeridas por los directores artísticos de los sellos discográficos con que venía trabajando. Incluso en un comienzo, George Martin, productor discográfico de los Beatles y *A&R Man* de Parlophone, insistió en que las canciones a ser grabadas para el primer contrato firmado fueran unas sugeridas por él. A mediados de 1962 las nociones en torno al músico de rock no incluían la idea de compositor, la idea de que el rock pudiese servir para algo más que una mera música pasatiempo no estaba presente en las oficinas de EMI o Decca. Sin embargo, como hemos señalado antes, es difícil pensar en el surgimiento del rock sin la red educacional de las art schools. Parece natural que el gesto de los primeros músicos de rock –viniendo de posiciones diversas del campo social, predominantemente de las clases trabajadoras, pero pasando la mayoría de ellos por estas instituciones de enseñanza media que incidían en las dimensiones creativas de sus alumnos-, fuera el de intentar componer sus propios arreglos. La música rock'n'roll no era técnica, no requería destreza, sólo un poco de corazón y mucha energía, sólo eso bastaba.

Con el surgimiento del *beat boom* o beatlemania la industria musical debe haber hecho un gran gesto de satisfacción. Automáticamente surgieron cientos de grupos. Todos esos chavales que conformaban la nueva bohemia habían dado con una forma de salida laboral. Los promotores, managers y representantes, que hasta entonces trabajaban con sus pupilos llevándolos de bolo en bolo por el Reino Unido, de Inglaterra a Escocia, o fuera del Reino Unido, a Alemania, cambiaron la discusión sobre el precio a cobrar por un bolo para discutir las condiciones de un contrato de grabación. Sonados fueron los casos de abuso, como el de los Kinks, un contrato a varios años y pocos royalties, bastante similar al de los Beatles. El peso de la industria seguía cayendo del lado del sello discográfico.

Llama la atención la coincidencia del surgimiento de Bob Dylan y los Beatles, cada uno a un lado del Atlántico, prácticamente al mismo tiempo. Dylan, llegando desde el folk, utilizando la música como medio de expresión de mensajes concretos. De los mensajes realistas y comprometidos del arte social que era la música folk, a la expresión de su propia subjetividad. Camino distinto pero con final similar al ocurrido con las composiciones de los Beatles. Canciones hechas para un mercado de consumo de música popular adolescente que se desplazan hacia los temas personales del músico de rock. Los primeros años de la beatlemania destacan por la aparición en el mundo discográfico de todos los grupos juveniles que habían comenzado a surgir desde finales de los años cincuenta. No se trata de un campo constituido, cerrado y autónomo, sino de un espacio emergente y bullicioso en el que cientos de canciones, vestidos, películas y giras se suceden y comienzan a dar forma al mundo del rock. Los Rolling Stones no tardan en pasar de los temas clásicos de Rhythm & blues a sus propias composiciones. El siguiente cuadro resume el paso del primer disco sencillo, generalmente una versión o *cover* de artistas americanos al primer disco de composición propia. El gesto que se dibuja señala que para mediados de 1965 muchos de los grupos de rock grababan sus temas propios:

⁶ La incidencia de su habilidad se mide en términos de unos mínimos de calidad a alcanzar, no en la excelencia o creatividad.

Grupo	1º Sencillo	1º Sencillo propio
Rolling Stones	<i>Come on</i> , julio 1963 (canción de Chuck Berry)	<i>The last time</i> , marzo 1965
The Kinks	<i>Long tal Sally</i> , febrero 1964 (canción de Little Richard)	<i>You still want me</i> , abril 1964
The Animals	<i>Baby let me take you home</i> , abril 1964 (canción de Russell y Farrell)	<i>I'm crying</i> , septiembre 1964
The Who (High Numbers)	<i>I'm the face</i> , julio 1964 (canción de Pete Meaden, sospechosamente deudora de <i>Got love if you want it</i> , de Slim Harpo)	<i>I can't explain</i> , enero 1965

Fuente: Gambaccini, Rice & Rice, 1994.

El cuadro resume la evolución rápida de la mayoría de las bandas británicas de la primera mitad de década. El mercado demanda música y músicos, y los músicos imponen un estilo de canción. Es cierto que las canciones citadas son todas de amor, sin embargo el primer sencillo de los Who (el anterior lo habían grabado bajo el nombre de High Numbers, aunque se trataba de la misma formación), *I can't explain*, una suerte de sencillo pop en clave musical kink, es ya un intento por imponer la expresividad y subjetividad del músico de rock compositor. El mercado respondió bien a la adaptación inglesa de la música americana, tanto en Europa como en Estados Unidos, y siguió respondiendo igual de bien o mejor aun a las composiciones propias, cercanas a la música americana en sus comienzos pero con un sonido a música tradicional británica muy marcado. Hay que destacar, es decir, no perder de vista, que en un comienzo, en Gran Bretaña, dentro del círculo o escena musical emergente, ya existían los purismos, y muchas bandas se alineaban en la estela del rhythm & blues, en posiciones más cercanas al blues o al jazz que al pop. Promediando la década, incluso estos puristas de la música negra en el seno de la escena musical inglesa abrazaron la nueva cultura rock, teniendo el cuidado de no pasar por posiciones más pop, como fue el caso de Eric Clapton, purista excesivo del blues en sus comienzos, abrazó la psicodelia junto a Cream sin caer en la tentación del éxito comercial –abandonó a los mismos Yarbards aduciendo la incipiente comercialidad de la banda.

f) Del sencillo al disco

«Desde 1965, la mayoría de grupos americanos y británicos venían desarrollando una amistosa competición por llevar a cabo la música más extraordinaria, y en 1966-7 esto produjo un gran cambio estructural en el negocio de la música. El movimiento de *hit-and-miss* (éxito y posterior olvido) de *artistas* masivamente producidos, de repente dio pie a una escena más estable basada en la autodeterminación de *artistas* ya no manipulados por las compañías discográficas» (MacDonald, 2005:212).

Cuando se fue haciendo masiva la producción de canciones de rock como objeto de consumo cultural, a medida que los diversos grupos de la escena musical empezaban a lanzar sus propias composiciones, las relaciones de producción dentro de la industria musical se alteraron. No se ha dejado de producir música pop

a día de hoy, y la actitud abusiva de las discográficas frente a los artistas en posiciones pop respecto al campo de consumo y producción musical no llega a diferir. Aquello que cambió fue la relación de la industria respecto a los músicos de rock. A algunos les costó un poco más, un poco menos, lograr cierta autonomía dentro de la industria. El caso de los Beatles es conocido. Su enorme éxito les brindó la posibilidad de experimentar en el estudio casi desde el primer día en que entraron en él. Pero en otros casos, corrió un poco más de sangre. Los Who decidieron cancelar su contrato con Shel Talmy⁷ y producir ellos mismos sus discos, lo que les llevó a una disputa legal que falló a favor no del grupo. Pero para 1966 ellos ya estaban al control de lo que debía ocurrir dentro del estudio de grabación.

Según Roger Daltrey, cantante de los Who, a finales de los sesenta los singles se les fueron quedando cortos. Desde que mantenían cierto control sobre su producción –luego de cancelar su contrato con Shel Talmy-, y desde que alimentaban el mercado de la industria musical con sus sencillos –el disco de larga duración aún era visto como una recopilación o colección de canciones más que como una unidad conceptual-, fueron encontrando las obvias paradojas entre el rock como vehículo de expresión y los formatos exigidos por la industria. El formato de tres minutos no servía para plasmar la incipiente creatividad y producción cultural del rock. En el caso de los Beatles, el estudio de grabación permitía no sólo un refugio al asedio que la beatlemania había deparado al cuarteto de Liverpool, daba también la oportunidad de experimentación que el grupo había perdido encima del escenario. En el caso de los Kinks, en sus primeros años, los singles y presentaciones eran producto de la presión que la discográfica Pye y su productor Shel Talmy ejercían sobre ellos. Ray Davies fue uno de los primeros rockeros en denunciar la explotación sufrida por los músicos de rock a manos de la industria⁸.

No fue difícil para los músicos de rock someterse a la lógica de la industria musical, en ello radica la clave de su éxito, el componer sus propios temas fue una habilidad rápidamente desarrollada y que pronto superó las expectativas de edición. Todo lo que quedaba fuera de los sencillos terminaba apiñado en un disco de larga duración. Y de a poco aquello que fue sobrando, creado con tal intensidad, hizo que a partir de 1965 la calidad de los discos de rock se volviese notable. En diciembre de 1965 Parlophone saca al mercado “Rubber Soul”, disco de larga duración de los Beatles. La mejora en las técnicas de grabación, la aceitada maquinaria de composición entre Lennon y McCartney, más la influencia del folk rock americano (Dylan y los Byrds) hacen de éste posiblemente el primer disco moderno de rock. Incorporando sonidos de la india en canciones de raíz folk (el uso de un sitar en *Norwegian Wood*), o pedales de sonidos fuzz (*Think for yourself*), o complejas armonías vocales (*Nowhere man*), este disco de larga duración, o elepé, hace una síntesis del rock en su momento, dejando notar la presencia de las bandas contemporáneas –el sonido indio aparece en *See my friends* de los Kinks en agosto de 1965, o la guitarra distorsionada con un pedal fuzz en *Satisfaction*, también en agosto de 1965 (¿hace falta decir a quién pertenece esta canción?), o las armonías vocales de los Beach Boys, o las aventuras acústicas del folk rock, todos estos elementos son reconocidos como el sonido distintivo del rock frente a la música de los años cincuenta. La combinación ecléctica pero afinada de los sonidos logrados en el estudio de grabación marcará el rumbo del rock durante los siguientes años. El estudio de grabación es el nuevo taller de este nuevo producto cultural. El estudio de grabación no es ya un lugar para traducir partituras en objetos sonoros. El estudio es el productor de nuevos objetos sonoros. Gracias al movimiento rupturista de los músicos de rock –ruptura en el sentido bourdieano, desplante a la consagración económica de la música pop, y lucha por el reconocimiento restringido del campo: «Campo de fuerzas cuya estructura se debe a la oposición entre el polo del poder económico o político y el polo del prestigio intelectual o artístico» (Bourdieu, 2002:33)-, el estudio de grabación se transforma en el centro de gravedad de la industria, no ya

⁷ De origen americano, Talmy fue un reconocido productor discográfico que en Inglaterra trabajó con grupos de la llamada *invasión británica*, como los Kinks –a partir de 1964- o los Who –a partir de 1965.

⁸ En el disco “Face to face” (1966, Pye), Davies canta *Session man*, canción en la que se describe por primera vez la lógica interna de la grabación de un disco. Así mismo, en 1970 (también Pye) en el disco “Lola vs Powerman and the Moneygoround”, carga abiertamente contra la industria musical en *Top of the pops*, *The Moneygoround*, *Powerman*, o *Denmark street*.

como antesala de la producción masiva de vinilos, sino como instrumento de la experimentalidad de los músicos de rock. Es así a partir de "Rubber Soul" que se desencadena la consolidación del rock como un campo de producción cultural.

Tres años después, en 1968, la venta global de discos de larga duración superará a la venta global de sencillos. El mercado no es que deje de consumir canciones –sencillos-, sino que se suma un nuevo tipo de consumo, el consumo de discos como entidades autónomas, cerradas y coherentes. El puntillazo definitivo lo volvieron a dar los Beatles en 1967 con "Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band", el disco con el que se puede decir que el rock logra finalmente la autonomía como campo de producción cultural. El giro dentro del estudio de grabación finalmente invierte la relación músicos de rock-sellos discográficos. El sello discográfico es un vehículo del cual se sirve el músico de rock para expresarse y llegar a una audiencia. Y este disco fue esperado en su momento como algo nuevo. Se sabía que los Beatles estaban trabajando en un nuevo disco, que los Beatles mismos habían abandonado las giras mundiales meses antes, todo el mundo esperaba algo nuevo. El disco en sí, desde el punto de vista musicológico, no representa mayores novedades respecto a sus predecesores, "Rubber Soul" de 1965 y "Revolver" de 1966 (el disco fue grabado en cuatro pistas), salvo que los Beatles se están dedicando a la música únicamente dentro del estudio de grabación: ya se acabaron las giras, las películas, las apariciones en televisión. Entre las motivaciones que provocaron el disco, se suele mencionar el pique o disputa amistosa generada con los Beach Boys a partir de su "Pet Sounds" de 1966. Lo único cierto es que a partir de 1966 la música rock comienza a diversificarse. Es el comienzo de la psicodelia, el nuevo género asociado a los discos de larga duración gracias al "Sgt. Peppers...", pero no el único.

4 – CONCLUSIONES

Creemos haber demostrado, al menos en parte, la raíz cultural del rock como campo social de producción. Producto del mercado de consumo de bienes culturales –en el mismo plano, la música, que el cine, a mediados de los cincuenta-, el rock se ha erigido en algo más que música, se ha transformado en un movimiento que, como dice Hennion, no es «ni social, ni cultural, ni político, ni siquiera generacional, sino todo a la vez, es decir, el rock» (2002:303).

Igualmente hemos querido reivindicar la pertinencia del rock como objeto de estudio para la sociología, no sólo por cuestiones cuantitativas, sino porque para entender el rock como campo cultural hay que analizar las relaciones sociales que se establecen entre los diferentes agentes que median en dicho campo. Esto demuestra la incidencia del rock en el seno del campo cultural, social y del poder. Igualmente es necesario, desde la sociología, desentrañar los discursos que rigen las relaciones que se han dado, y se dan, dentro del rock, lo que nos proporcionará un conocimiento más profundo de dicho fenómeno. Desde la sociología hay que establecer categorías, como las de autenticidad y autonomía, que nos permitan operar de forma sistemática en el análisis del rock, evitando así el uso de las engorrosas categorías que, desde la prensa y desde la industria discográfica, se han utilizado hasta ahora en dicho análisis.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P., 2002, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- Boyd, J. 2007, *Blancas bicicletas. Creando música en los 60*, Global Rythm, Barcelona.
- Frith, S., 1980, *La sociología del rock*, Júcar, Madrid.

- Frith, S., 1981, *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*, Pantheon. Books, New York.
- Frith, S., 2001, "Hacia una estética de la música popular", en Cruces, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid.
- Frith, S., 2006 "La música Pop", en Frith, Straw y Street (comp.), *La otra historia del rock*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Gambaccini, P., Rice, J., Rice, T., 1994, *British Hit Singles*, Guinness Publishing Ltd, Enfield.
- Gillet, C, 2008, *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Hennion, A., 2002, *La pasión musical*, Paidós, Barcelona.
- Keightley, K., 2006, "Reconsiderar el rock", en Frith, Straw y Street (comp.) *La otra historia del rock*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- MacDonald, I., 2005, *Revolution in the head. The Beatles' records and the sixties*, Pimlico, Londres.
- Setuain Belzunegui, M., 2009, *Los músicos de la orquesta sinfónica frente al público profano*, Inédito.