

Rock, globalización e identidad local

(Rock, globalization and local identity)

Egia, Carlos

Euskal Herriko Unib.

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fak.

Ikus-entzuteko Komunikazio eta Publizitate Saila

644 Posta kutxatila

48080 Bilbo

BIBLID [1138-8552 (1998), 10; 119-130]

Este artículo pretende ser un esbozo de las relaciones que pueden plantearse entre el rock y las dinámicas de emergencia de las identidades locales. Como fondo, los actuales procesos de globalización y el debate global-local. En esencia se presentan dos caminos: uno, el rock como elemento de homogeneización cultural global y, por otro lado, como herramienta de expresión cultural de las identidades locales, apoyado en su característica híbrida, multicultural, y en sus potencialidades, como manifestación cultural popular, hacia la defensa y promoción de diferentes marginalidades.

Palabras Clave: Global. Local. Identidad. Industrias culturales.

Rockaren eta tokiko nortasunak jalgitzeko ekimenen arteko harremanak zirriborratzen dira artikulu honetan. Atze-oihal moduan, egungo orokortze prozesuak eta orokorra-tokikoa eztabaida. Funtsean, bi bide ageri dira: rocka, batetik, homogeneizatze kultural orokorraren elementu gisa eta, bestetik, tokiko kultura nortasunak adierazteko tresna gisa. Hala beraz, ezaugarri hibrido kulturantzean, bai eta, herri kulturaren azaipen gisa, dituen ahalbideetan bermaturik, zenbait marginalitatearen defentsa eta sustapena bultzatzen du.

Giltz-Hitzak: Orokorra. Tokikoa. Nortasuna. Industria kulturalak.

Cet article tente ébauche des relations que l'on peut établir entre le rock et les dynamiques d'urgence des identités locales. En fond, les processus de globalisation actuels et le débat global-local. Concrètement, deux chemins se présentent: le premier, le rock comme élément d'homogénéisation culturelle globale, et le second comme outil d'expression culturelle des identités locales, s'appuyant sur son caractère hybride, multiculturel, et sur ses potentialités, en tant que manifestation culturelle populaire, vers la défense et la promotion de différentes marginalités.

Mots Clés: Global. Local. Identité. Industries culturelles.

1. INTRODUCCION

La globalización es a menudo vista como un proceso irreversible de homogeneización económico, político y cultural a lo largo de todo el mundo. La economía de mercado, el liberalismo, su sistema cultural adyacente y las redes globales de comunicación en tiempo real están presionando para convertir al mundo en un lugar con una sola cultura y un solo sistema. Sin embargo, también se puede señalar que esta es una visión simplista del proceso, lo mismo que la crítica del mismo.

Una de las razones de esta simplificación es que únicamente se acierta a ver el proceso desde el punto de vista de los flujos globalizantes occidentales. No se llega a analizar que la globalización va intrínsecamente ligada a la localización, contemplada como el reforzamiento de la identidad cultural a nivel de las comunidades locales. La razón es bien sencilla. El proceso de globalización produce no sólo uniformidades, sino también tensiones en contra que, sobre todo desde la cultura, pugnan por salir en defensa de las identidades amenazadas, de ahí que vaya unida al proceso de 'localización'. La localización, en esencia, va referida a la construcción de la identidad cultural local desde las interpretaciones locales, y mediante una estructura de referencia local, de los flujos tanto locales como globales¹.

2. EL ROCK COMO PROCESO DE HIBRIDACION CULTURAL

La globalización cultural es algo que, en esencia, siempre ha existido². No quedan, si es que alguna vez las ha habido, culturas puras, completamente aisladas del exterior y que hayan evolucionado exclusivamente en función de sus propios elementos. Además, sabemos que la cultura es plural por definición, que su diversidad se percibe entre los colectivos tanto como en el interior de los mismos, que es lo que une y, de la misma forma, separa³. Todo esto casa muy mal con la pretendida unidireccionalidad globalizadora, uniformizadora, que pretenden los discursos al uso.

Las culturas son siempre mixtas e híbridas en sí mismas, y como tales proveen la significación cultural local⁴. Todas, en mayor o menor grado, han recibido (y han exportado) elementos. En el rock es muy visible este proceso de hibridación, que es realizado a través del tiempo y el espacio. La reelaboración y resignificación, que son los factores dinámicos en los procesos de hibridación cultural, a partir de un entorno concreto es patente en la génesis (*blues* y *country*) y evolución (*rock*) de la música popular norteamericana.

1 Cf. Rico Lie and Liesbeth Rijdsdijk, «UNESCO'S concern with localization in the global-local debate; an attempt to integrate theory and practice in the Pacific Islands», Paper prepared for presentation at the IAMCR Conference, Sydney, 1996.

2 Como señala Stuart Hall refiriéndose a Inglaterra (si bien es extrapolable por lo menos a los países occidentales), «la globalización (cultural) está lejos de ser un proceso nuevo», en «The local and the global: globalization and ethnicity», en Anthony D. King (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System*, The MacMillan Press, London, 1991, p. 19.

3 Cf. Juan Carlos Miguel, «Cultura, Comunicación y Desarrollo», Cuadernos de Trabajo HEGOA, nº 16, mayo, 1996, p. 9.

4 Cf. Rico Lie and Liesbeth Rijdsdijk, art. cit.

Esta además es el paradigma, curiosamente, de las visiones homogeneizadoras del proceso de globalización⁵:

Quando los primeros emigrantes europeos llegaron a América, trajeron consigo sus formas folklóricas, populares y clásicas. A través de siglos y décadas esos grupos adaptaron la herencia europea a su experiencia americana (...) creando formas únicas de expresión americana derivadas de los modelos europeos. De la misma forma, los esclavos africanos se ajustaron a su nuevo entorno social (...) creando nuevas formas musicales fuera de las tradiciones africanas, remodelando los idiomas europeos y americanos para conformarlos a convenciones estéticas africanas⁶.

En cada reelaboración se produce una inversión o transformación del sentido original. Los objetos y significados son extraídos de un concreto contexto histórico y cultural para ser yuxtapuestos a los signos de otras fuentes⁷. Este proceso es evidente en la formación de muchas formas subculturales que han girado en torno al rock. Si pensamos en Europa, Dominic Strinati señala cómo *los 'mods' tomaron prestado de Italia (trajes y scooters) tanto como de la cultura popular negra de América (el jazz moderno y el soul)*⁸. En un sentido más profundo de hibridación musical podemos apuntar el llamado "sonido Bristol", una especie de representación musical de la Commonwealth a pequeña escala, liderada por la comunidad negra de la ciudad, muy activa socialmente y concienciada culturalmente. El sonido Bristol estaba encabezado por grupos que fundían bases de hip-hop, líneas de bajo propias del reggae y clásicas melodías pop, una fórmula, en definitiva, fruto del mestizaje.

El rock es también definible como un diálogo cultural: el configurarse como resultado de la hibridación cultural tiene una lectura de positiva relación intercultural. Así lo puso de manifiesto Dick Hebdige⁹ al referirse al diálogo simbólico entre las culturas blanca y negra que tiene lugar en Gran Bretaña a través del rock, diálogo que se enfrenta a otras presiones que empujaban a los jóvenes blancos a oponerse a la inmigración negra. Este diálogo llega a tener una forma explícita en el apoyo del grueso del punk a campañas como "Rock Against the Racism". Aparte de hechos más o menos puntuales, el punk puede llegar a presentarse incluso, más que como un diálogo, como una identificación entre ambas culturas:

Los punks bailaban música reggae, emulando los estilos de la juventud negra, y se veían a sí mismos, como lo hacía la juventud negra, como proscritos de la cultura británica dominante¹⁰.

5 Simon Frith afirma que «el flujo de sonidos ha sido visto como un aspecto de la americanización (o anglo-americanización) del «Does music cross boundaries?», en Annemoon van Hemel, Hans Mommaas and Cas Smithuijsen (Eds.), *Trading Culture. GATT, European Cultural Policies and the Transatlantic Market*, Boekman Foundation, Amsterdam, 1996. p. 157.

6 Portia K. Maultsby, «Intra- and international identities in American popular music», en Annemoon van Hemel, Hans Mommaas and Cas Smithuijsen, *Ibid.*, p. 149.

7 Cf. Dick Hebdige, *Hiding in the Light: on Images and Things*, Routledge, London, 1988, p. 74.

8 Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London, 1995, p. 35.

9 *Subculture: the Meaning of Style*, Routledge, London, 1979.

10 Anne Beezer, «Dick Hebdige, Subculture: the Meaning of Style», en Martin Barker and Anne Beezer (Eds.), *Reading into Cultural Studies*, Routledge, London, 1992, p. 106.

3. ROCK Y GLOBALIZACION CULTURAL

El rock, la forma más preeminente en la música popular moderna desde los años 50¹¹, es un buen ejemplo para situar en el centro de los debates sobre la globalización cultural. En primer lugar porque, desde hace ya bastante tiempo, los productos discográficos son uno de los más ampliamente distribuidos productos industriales a lo largo del globo¹². En segundo lugar, si acordamos, siguiendo a Simon Frith, que la música rock, la cultura rock, es

*una forma cultural no constreñida por las fronteras nacionales, móvil a través del tiempo y el espacio, fuente de nuestra más intensa experiencia sobre la identidad social e individual*¹³.

Si consideramos el rock en tanto que mercancía de una industria global, nos encontramos bajo una aparente contradicción. Los productos de la industria global de la música popular moderna son anglosajones, norteamericanos fundamentalmente, y el mercado está dominado por sus artistas, promotores y compositores. Sin embargo, sólo una de las seis grandes compañías discográficas es norteamericana, Time-Warner Music¹⁴. Decimos que se trata de una aparente contradicción ya que la industria discográfica siempre ha sido una industria internacional¹⁵ que, como industria, no tiene por qué basarse en intereses nacionales ni reflejar sus orígenes en la música que publica. Lo que actualmente describe el dominio de las multinacionales es, ante todo, el control que ejercen sobre la distribución a nivel global y sobre las ventas: el 90% de los discos vendidos en el mundo¹⁶.

Lo importante es tener en cuenta que la gran mayoría de los productos discográficos a lo largo del globo están en inglés. En Brasil, alrededor del 70% de la música emitida en la radio es en inglés. En Alemania, por poner un ejemplo de un país occidental pero no anglófono, alrededor del 80% de la música que se vende está también en inglés¹⁷. Esta realidad, que podemos entender como la expansión mundial del rock eminentemente angloamericano, ha supuesto que

*Por primer vez en la historia los jóvenes han estado expuestos al mismo tipo de música, a los mismos sonidos, allí donde quiera que vivieran. Este desarrollo puede poner en un serio peligro particularmente a las culturas musicales más pequeñas*¹⁸.

11 Entendemos el rock no como un estilo concreto sino como una categoría en la que englobar diversas formas caracterizadas fundamentalmente por un fuerte elemento rítmico y la amplificación eléctrica en su representación. Dentro de esta categoría, por tanto, se pueden englobar estilos como el *blues, jazz, soul, country, folk, funk, rap, hip-hop* y cualquier forma de música de baile moderna. El rock, en su sentido más estricto, comprenderá desde el primer *rockabilly* hasta cualquiera de los últimos estilos de música industrial.

12 Cf. Richard J. Barnett and John Cavanaugh, *Global Dreams. International Corporations and the New World Order*, Simon and Schuster, New York, 1994, p. 112.

13 Simon Frith, Op. cit. p. 158.

14 Cf. Richard J. Barnett and John Cavanaugh, op. cit., pp.112-113.

15 Simon Frith, op. cit., p. 158.

16 Cf. Stephen Lee, «Independent record companies and conflicting models of industrial practice», en *The Journal of Media Economics*, 8 (4), 1995, p. 48.

17 Cf. Richard J. Barnett and John Cavanaugh, op. cit. p. 113.

18 Roger Wallis, entrevista en Jang Ling, «The impact of mass media on musical taste and practice», en *The Nordicom Review*, nº 1, Göteborg, 1985, p. 18.

Por tanto, podemos establecer una relación entre la producción de la industria discográfica global y la diversidad cultural: la industria y sus productos operando contra la auto-determinación cultural, contra la independencia ideológica, la autarquía musical y la autosuficiencia económica¹⁹. Esta relación nos remite claramente al punto de vista uniformizador del proceso de globalización. Sin embargo, también hay que analizar las dos características señaladas por Simon Frith, es decir, la capacidad del rock de traspasar fronteras, superior a la de otras formas culturales, y el ser un elemento central en las sociedades contemporáneas como forma de creación de señas de identidad. El análisis de estas dos características nos puede devolver una serie de consideraciones alternativas a la determinación uniformizadora apuntada.

4. NUEVOS FOCOS DE HIBRIDACION EN EL ROCK

Es necesario ir más allá de observar los mecanismos de hibridación que la música popular moderna ha seguido desde una perspectiva angloamericana. Los actuales procesos de globalización ofrecen una perspectiva nueva desde la que ver focos de hibridación y mestizaje partiendo desde lugares distintos a los habituales y ocupando lugares en el concierto global.

Un ejemplo de música local no occidental, crecida desde la hibridación y presente ahora en el marco global es el *rai* argelino. Como explica Rod Skilbeck²⁰, el *rai* nace a principios de siglo en Argelia, alrededor de Orán. Su base estética se encuentra en la poesía romántica árabe y la música folk beduina; la base social se formó con la población local y la colonia francesa, a lo que hay que añadir otras influencias derivadas de su proximidad a Marruecos y España. En los 50 se introduce el violín y el acordeón y, en los 70, los bajos, sintetizadores y baterías electrónicas. A finales de los 80 se traslada a Francia, debido en parte a la presión islamista, desde donde inicia otro juego de influencias, esta vez hacia la música occidental.

Janet Abu-Lughod²¹ nos presenta un interesante punto de vista sobre la dirección de estas hibridaciones musicales en el mundo actual. El ejemplo del que parte es el del cantante más popular de Egipto, un joven beduino cantante de rock que en su música combina los ritmos beduinos con el estilo musical occidental. Abu-Lughod, a partir de este ejemplo y de otros similares, se pregunta por la manera con la que afrontamos estas cuestiones:

Desde un punto de vista etnocéntrico, lo que tendemos a ver es la occidentalización de la música oriental, pero quisiera proponer un diagnóstico alternativo. Lo que estamos viendo es la orientalización de la música occidental²².

19 David Rowe, *Popular Culture. Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage, London, 1995, p. 52.

20 Cf. «Mixing pop and politics. The role of Rai in algerian political discourse», Paper Delivered Before the Australasian East Studies Association Conference at Macquarie University, Sidney, September 22, 1995 (Doc. Internet <http://www.netSPACE.net.au/~rod/alg/popnpal.html>)

21 «Going beyond global babble», en Anthony D. King, op. cit., p. 133.

22 Idem.

La inserción en los flujos globales de formas locales como la señalada supone, por otra parte, que el rock y el pop típicamente blanco y anglosajón no sea la única expresión (¿local?) que se oye en el mundo. Aunque lo sospecháramos, ahora tenemos la certeza de que existe el *reggae* jamaicano, el *techno* alemán, el *pop* nórdico, el *rai* argelino, el *zouk*, *rhi* y *jit* de Africa, *bhangra* en la India, *merengue* dominicano, la *salsa* caribeña, el *tex-mex* mexicano, etc. Aunque algunos de estos estilos ya estuvieran desde hace tiempo en el panorama musical, empieza a producirse un fenómeno distinto. Ahora son productos que ya pueden presentarse desde su contexto local hacia el espacio global, en buena medida debido a la globalización del mercado musical y a las nuevas tecnologías de grabación²³.

Lo que puede esta nueva realidad suponer, por lo menos en algunos casos, es, incluso, la ruptura de tradicionales hegemonías: las angloamericanas²⁴. Sin embargo, la emergencia de nuevos actores protagonistas dentro del proceso de globalización no se puede descontextualizar de los procesos culturales y sociales locales, por mucho que se piense que no nacen dependientes de una necesidad de afirmación cultural local. A posteriori, siempre tienen efectos sobre los contextos sociales en los que se desarrollan, como lo prueba el caso de Alemania, en la que el movimiento generado en torno a la música electrónica de baile ha desempeñado un papel central como cemento cultural para la nueva generación alemana reunificada²⁵.

5. EL ROCK Y LA CONSTRUCCION DE LA IDENTIDAD LOCAL

5.1. La identidad local desde la hibridación

El desarrollo de la identidad local va unido al fortalecimiento de las culturas locales. Aquí tenemos que hacer dos puntualizaciones. En primer lugar, que el desarrollo, supervivencia o defensa de las diversidades culturales en el mundo es consustancial a la idea de cultura, plural en sí misma. La idea de una cultura global, además, es contraproducente con la noción de Desarrollo tal y como es planteada por la UNESCO: reconocimiento de la dimensión cultural del desarrollo, afirmación de las identidades culturales, extensión de la participación en la vida cultural y promoción de la cooperación en materia de cultura²⁶.

En segundo lugar, hay dos formas de ver la construcción de las identidades culturales locales desde el marco de los procesos de globalización. Una es la presentada por Cees J. Hamelink bajo el nombre de "balcanización cultural". Es un proceso que entiende como "tribalismo", formas agresivas de rechazo a la imposición de la "modernidad" en muchas partes

23 Cf. Richard S. Barnet and John Cavanagh, op. cit., pp. 151-152.

24 «A este respecto, el movimiento electrónico, desde principios de esta década, representa uno de los contraataques más duros a la supremacía del modelo pop anglosajón. Alemanes, holandeses, belgas o incluso franceses por fin han encontrado en dicho movimiento una forma de imponerse en la escena internacional», Jean Yves Barbichon-Leloup, «Digital Clash», en *Zehar*, nº 35, 1997, p. 26.

25 Idem.

26 C. Juan Carlos Miguel, art. cit., pp. 7-8.

del mundo. Como respuesta al globalismo entendido como imperialismo, supone la fuerte creencia en el sistema de valores propio y la decisión de extenderlo e, incluso, expandirlo. En último extremo, es el rechazo a la cooperación con lo exterior, la fragmentación del globo en espacios locales in-comunicados²⁷.

Las propia pervivencia, o las posibilidades de construcción de contextos locales bajo estas claves, se pone en entredicho. En el caso de Argelia, y bajo el prisma de la confrontación entre el fundamentalismo islámico y el estado, Rod Skilbeck sitúa la música en el centro del debate. Tomando como base el rechazo del FIS hacia el *raï*²⁸, cuestiona la viabilidad social de un hipotético estado islámico argelino que *condena su visión de la identidad argelina a ser incompleta*²⁹.

Sin embargo, la incomunicación y el rechazo a lo exterior tampoco es coherente con la idea de cultura. Cada cultura es producto tanto de los modos simbólicos y materiales propios como de los recibidos de otras culturas. Este es un hecho que se demuestra con la simple observación de elementos culturales como el idioma, la religión, las fiestas, los deportes, etc y, por supuesto, la música.

Hay, por lo tanto, una segunda forma de estudiar la construcción de las identidades locales. Esta segunda forma es la que señala cómo el desarrollo de la identidad cultural local a través de la música no se puede abstraer del proceso de apropiación de las influencias externas. Estas contribuyen a la creación musical que preserva las identidades locales, en un proceso de adecuación a sus propósitos y necesidades culturales³⁰, lo mismo que lo hacen las tradiciones propias.

Este proceso de asimilación es un continuo histórico, reelaborado a través del tiempo y el espacio. Se puede llamar, como hemos venido haciendo, hibridación o, también, en palabras de Jesús Martín-Barbero, *mestizaje*. La idea de mestizaje de Martín-Barbero tiene que ver con el proceso a través del tiempo que compagina seducciones y resistencias y que permite encontrar hoy en día la realidad de las diferentes identidades:

*Es como mestizaje y no como superación -continuidades en la discontinuidad, conciliaciones entre ritmos que se excluyen- como se están haciendo pensables las formas y sentidos que adquiere la vigencia cultural de las diferentes identidades*³¹.

Esto es algo que hay que tener en cuenta a la hora de hablar de tradiciones musicales o de música tradicional. No todo lo que se entiende por tradicional ha sido siempre "propio" o "exclusivo". Si preguntáramos por elementos y estilos característicos de la música popular tradi-

27 Cf. Cees J. Hamelink, «Learning cultural pluralism: can the information society help?», en Danielle Cliche (Ed.), *Cultural Ecology. The Changing Dynamics of Communication*, IIC, London, 1997, pp. 24-25.

28 El FIS considera al *raï* «no solamente ruido sino también ilícito e inmoral», Oliver Roy, *The Failure of Political Islam*, Harvard University Press, Cambridge, 1994, p. 198. Cit. en Rod Skilbeck, art. cit. El momento culminante del acoso al *raï* se produjo en septiembre de 1994, cuando Cheb Hasni, el 'príncipe del *raï*', fue asesinado en un café de Orán por fundamentalistas islámicos argelinos.

29 Rod Skilbeck, art. cit.

30 Cf. Portia K. Maultsby, op. cit., p. 148.

31 Jesús Martín-Barbero, *De los Medios a las Mediaciones*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pp. 204-205.

cional vasca, muchos nos señalarían la trikitrixa, y es bien cierto. Pero también es cierto que fue introducida en Euskal Herria el pasado siglo por italianos que vinieron a trabajar en la construcción de la red ferroviaria. Pero el proceso no se detiene ahí. En la actualidad se ha reforzado considerablemente su inserción en el panorama de la música popular vasca moderna, y esto ha sucedido desde su fusión con estilos “externos” a la tradición folklórica³². Paradójicamente, esta “modernización” ha supuesto también un nuevo impulso para la variante puramente tradicional.

Lo que de alguna forma marca la diferencia entre la invasión de los flujos globales y el desarrollo de la identidad local (que tiene que contar con ellos) es, según John Storey, la *apropiación selectiva y el uso de grupo de aquello que el mercado hace accesible*, lo que también se convierte en una dinámica que trabaja de cara a definir, expresar y reflejar la distinción y diferencia del grupo³³.

Lo que queremos señalar, en definitiva, es que el proceso de construcción de la identidad local se basa también en la asimilación de elementos exteriores al propio contexto cultural. En segundo lugar, que estos elementos tendrán que sufrir una adaptación a las condiciones del contexto local para ejercer alguna alternativa de sentido. De lo que se trata es de construir sentidos alternativos a partir de los elementos recibidos del exterior global, de asignar nuevos significados a las músicas foráneas, mediante la reinterpretación del original de forma que refleje la identidad cultural del contexto propio³⁴.

Esta es una de las formas desde las que se puede leer un reciente fenómeno surgido en torno a la música en el centro del conflicto palestino-israelí: la aparición de una combinación de ritmos árabes tradicionales con una estructura de rap occidental y sobre una instrumentación electrónica que se ha dado en llamar “ Hamas Rock ”. Habla de la lucha contra los israelíes desde conocidas melodías árabes y baladas populares palestinas. Este estilo es descrito como el *soul del Islam* y funciona como *una alternativa a la música moderna, que está prohibida por nuestro profeta*³⁵.

Existe también una opción opuesta a la que acabamos de ver. Es el reverso de la producción local bajo los esquemas del rock anglosajón. Este rock, también local, copia, literalmente, los temas, la lengua, el comportamiento y hasta las vestimentas. Es una de las manifestaciones de la globalización cultural, pero no entendida desde la hibridación o el mestizaje, sino desde la homogenización. Sin duda también son fenómenos culturales, con una significación patente. La cuestión estriba entonces en preguntarse acerca del sentido, en un contexto local culturalmente diferenciado del norteamericano, de afirmaciones como *dimos nuestro último concierto la noche de Halloween de 1995*³⁶.

32 «Las nuevas generaciones hablaban de Los Lobos, Flaco Jiménez, el tex-mex, el cajun y el zydeco, e insistían además en acompañarse de bajos y baterías, como verdaderas bandas de rock de romería equivalentes al country de USA. Esta renovación de la triki le iba a venir estupendamente al rock vasco». Elena López Agirre, *Del Txistu a la Telecaster. Crónica del Rock Vasco*. Ediciones Aianai, Vitoria, 1996, p. 166.

33 John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, p. 101.

34 Cf. Portia K. Maultsby, op. cit., p. 153.

35 David Hudson, «Israel: Hamas Rock's Songs of Glorious Death Top the Palestinian Charts», *Middle East News*, Vol. 13, august 1995. Cit. en Rod Skilbeck, art. cit.

36 Entrevista al grupo «Bonzos», en *Euskaldunon Egunkaria*, 20 de mayo, 1997, p. 20. Este grupo vizcaíno practica un punk-rock directamente identificable con la tradición norteamericana. Sus letras están en inglés e, incluso, grabaron su disco en un estudio neoyorkino.

5.2. El rock y la formación de identidades

La música, como otras formas culturales, actúa en la construcción e interpretación del entorno como sistema simbólico que es. Una cuestión relacionada es el grado de funcionalidad social de la música como generadora de sentido cultural, que dependerá de los distintos grupos sociales, de la concreta concepción que su sistema cultural tenga hacia la música y del papel de ésta junto a otras esferas ecológicas: el comercio, la educación, la política, la comunicación, etc.

El rock, no hay que olvidarlo, es una forma de expresión cultural que nace de concretos contextos sociales a los que, posteriormente, también moldea. Está determinado, además, por el contexto espacial y temporal en el que se desarrolla. Es expresión de formas de vida moldeadas por sistemas políticos, estructuras de clases, valores culturales o ideales estéticos³⁷. Supone ésto que no todas sus expresiones tienen la misma significación en los distintos contextos sociales, tanto si se las contempla desde distintos marcos geográficos como si se hace desde distintos puntos temporales: *cada género está asociado con un contexto, una función y un significado específico*³⁸.

Esta diferenciación según el contexto puede ejemplificarse a través del *punk*. Todavía está vigente la discusión sobre la paternidad del movimiento. Norteamericanos e ingleses se la disputan en base a distintos criterios. Lo que nos interesa señalar aquí, sin embargo, es la distinta significación que en ambos lugares tuvo, por lo menos en los primeros años, como consecuencia (fundamentalmente) del diferente contexto. En Londres, a mediados de los 70, la situación se podía describir de la siguiente manera:

*...un Londres martirizado por la depresión económica, el monetarismo thatcheriano, el desempleo y normas muy severas en lo que atañe al orden público (...). La falta de trabajo y de dinero hundía a los adolescentes en una desesperación que se agudizaba en los barrios periféricos y marginales. De modo que posee una retorcida lógica que los chicos se sintieran defraudados y en permanente estado de exploración (...) a la caza de drogas o de una salida al *tune**³⁹.

Una de las salidas a ese túnel fue el *punk*, la música como herramienta social. El significado, por tanto, del *punk* en esos primeros años del movimiento en Londres tenía que ver con el rock entendido como *una educación de resistencia, liberación y descontento*⁴⁰. En Norteamérica, aún tratándose de un estilo con una estructura musical similar, si no idéntica, no tuvo la misma significación:

*A diferencia de sus primos británicos, que al fin y al cabo surgieron como reacción a una realidad, la de su país, muy distinta a la americana, (...) nunca se regodearon en la ofensa por la ofensa, en la imagen voluntaria e insultantemente feísta o la convulsión estética, en los eslóganes anarquistas y la incitación a la lucha en las calles*⁴¹.

37 Cf. Portia K. Maultsby, op. cit., p. 148.

38 Idem.

39 Francisco J. Satué, *Sex Pistols*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 47.

40 Ibid., p. 84

41 Ignacio Juliá, *Ramones*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 13.

A nadie se le escapa la importancia del rock en las sociedades contemporáneas como forma de creación de señas de identidad, individuales y colectivas⁴², definidas tanto en términos de etnicidad como de sociabilidad o personalidad⁴³. Esta cualidad del rock, en tanto que música popular, tiene además un sentido concreto que la mayoría de los análisis apuntan, y que se puede resumir en *la capacidad de articular identidades culturales alternativas o plurales de grupos marginales en culturas dominantes*⁴⁴. Es importante señalar que esta afirmación de una identidad alternativa a partir del rock puede entenderse frente a cualquier tipo de cultura dominante.

El rock se presenta como un elemento muy importante en la dinamización de los contextos sociales, sobre todo en clave de inconformismo o protesta, casi siempre desde sectores marginados, reprimidos, silenciados, perseguidos u olvidados⁴⁵. Además, como señala Portia K. Maultsby, esta música, junto a otras formas de expresión popular, está a menudo relacionada por un buen número de autores con la *defensa y promoción de una raza, clase, casta, grupo de edad, sexo o entidad geográfico-cultural*⁴⁶.

Esta serie de cualidades del rock, en resumen, nos parecen especialmente significativas de cara al estudio de los fenómenos conexos al proceso de globalización cultural, esto es, a señalar a la música rock como un elemento fundamental en la emergencia de las identidades locales desde la creación cultural.

6. CONCLUSION

Una de las intenciones de este artículo ha sido la de intentar encontrar una dimensión político-cultural para el rock en el marco del debate sobre la globalización. Esta categoría político-cultural se basa en la visión de que la efectividad política de la música se halla en los usos que la audiencia hace de ella⁴⁷. Estos usos diferenciados pueden partir, además, de la apropiación selectiva de contenidos que viajan en los flujos globales.

La dimensión político-cultural de la música también se encuentra en los músicos, por supuesto, cuando ellos lo entienden y afirman de esa manera. Pero, y este es el punto más problemático a la hora de afrontar alternativas de sentido en el rock, también la industria tiene su propia definición de la categoría política de la música: una categoría de venta⁴⁸. Por otra par-

42 Cf. Frank Larcade y Gabriel Villota, «Pop (no art): algunas preguntas para abrir un debate», en *Zehar*, nº 35, 1997, p.13.

43 Cf. Simon Frith, op. cit., p. 162.

44 Steven Connor, *Cultura Posmoderna*, Akal, Madrid, 1996, p. 135.

45 «los sonidos más populares surgen de los márgenes sociales», Simon Frith, op. cit., p. 158.

46 Philip Ennis, *The Emergence of Rock and Roll in American Popular Music*, University Press of New England/Wesleyand University Press, Hanover, NH, 1992, pp. 21-22. Cit. en Portia K. Maultsby, op. cit, p. 153.

47 Cf. David Hesmondhalgh, «Repensar la música popular después del rock y el soul», en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (Comps.), *Estudios Culturales y Comunicación*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1998, p. 307.

48 «Desde mediados de los 60, las compañías discográficas han estado haciendo dinero de la política. En 1968, la música de la contracultura empezó a ser mercantilizada bajo eslogans como 'Los revolucionarios están en Columbia'». John Storey, op. cit., p. 110.

te, también las sensibilidades en torno a la protección de las identidades locales amenazadas, las preocupaciones surgidas en favor de la diversidad cultural global, son conocidas y tenidas en cuenta por la industria transnacional:

*Bertelsmann y sus competidores son muy conscientes de la existencia de esos sentimientos, y es una de las razones por las que comienzan a promocionar y comercializar artistas locales. La otra razón es que la música local puede ser un lucrativo mercado*⁴⁹.

El esquema de funcionamiento de la industria discográfica también es, por tanto, un elemento a tener en cuenta en los estudios sobre los fenómenos musicales globales. Habría que intentar diferenciar la diversidad potencialmente constructiva de la constante diversidad que la industria requiere (y, por tanto, promueve) para el estímulo de los mercados globales. La industria tradicionalmente se ha nutrido de las novedades experimentadas en los márgenes⁵⁰, a los que ahora se pueden unir también los geográficos.

Es por ello que la inclusión del rock en el debate local/global debe afrontarse desde la cautela. No porque la música no sea uno de los elementos que forman parte de este debate, que sí lo es, sino por la necesaria prudencia con la que hay que afrontar cualquier conclusión que hable sobre la música, tanto desde el sentido de la producción como desde el del consumo. Como señala David Rowe⁵¹, la dualidad entre la creación musical y la generación de capital ha producido continuas disputas sobre la naturaleza y el control de la música popular moderna. Ahora bien, entre la industria cultural y el producto cultural se puede situar la matización fundamental que hace Simon Frith: el capital puede intentar definir los usos del rock, *pero no puede determinar sus significados*⁵².

Otra consideración que hay que hacer versa sobre la distinta importancia de los flujos. Los procesos de localización ponen de relieve la inserción de nuevos flujos en el orden global, enfrentándose de alguna forma a las tesis sobre el imperialismo cultural. Sin embargo, no afirma la igualdad de los flujos. Es pronto para dejar de defender la idea de centro y periferia, algo que en principio sólo puede partir desde la igualdad en el acceso y distribución del poder cultural y económico.

Un apunte más para finalizar. Si consumir un determinado tipo de música es una forma de *ser* en el mundo⁵³, producirla es una forma de *actuar* en el mismo. Queremos con esto señalar que es de suma importancia que las comunidades locales puedan disponer de una industria propia que refleje la identidad cultural local en la música que publica. De alguna forma es entender la música popular moderna como política cultural nacional, si bien no necesariamente desde un punto de vista institucional. Un enfoque alternativo para esta política es

49 Richard J. Barnet and John Cavangh, op. cit., p. 150.

50 «Si la industria del rock exige un producto estable y reproducible, esa industria depende también de la invasión periódica de diferencias e innovación. De hecho, la industria de la música rock probablemente sea el mejor ejemplo del proceso por el que la cultura capitalista contemporánea promueve o multiplica diferencias en un interés por mantener su estructura de beneficios», Steven Connor, op. cit. p. 137.

51 Op. cit., p. 18.

52 Simon Frith, *Sound Effects*, Constable, London, 1983, p. 271.

53 Cf. John Storey, op. cit., p. 102.

asegurar que la gente tiene los medios y oportunidades para expresar su situación nacional en cualquier estilo musical que le parezca apropiado (de esta manera, por ejemplo, hacer rap supone menos imitar la música afroamericana que utilizar una forma de protesta para los propósitos de protesta local) y que también pueda ser escuchado⁵⁴.

⁵⁴ Simon Frith, «Does music cross boundaries?», en Annemoon van Hemel, Hans Mommaas and Cas Smithuijzen, op. cit., p. 161.