

Huir de la resignación: crítica al concepto de eslóganes e *intersticios* en la obra *De la Cultura Rock*, de Claude Chastagner

Cristian Eduardo Secul Giusti

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

El rock y su cultura representan un movimiento comunicacional de carácter musical que ha ofrecido la oportunidad de consolidar la juventud en oposición a determinados estilos de vida, formas constituidas de familia y cultura, entre otras cuestiones. El escritor francés Claude Chastagner lo sabe, lo reconoce y lo problematiza. De hecho, en su libro *De la cultura rock*, intenta comprender la vinculación entre el crecimiento del sistema capitalista y el desarrollo creciente del rock y su cultura en las últimas cinco décadas. Pretende, asimismo, una búsqueda de sentidos intensa y riesgosa, puesto que plantea una visión que simplifica la importancia de la cultura rock a partir de una postura de raigambre posmoderna (aunque intente separarse de esa idea en cada página). A través de estas cuestiones, Chastagner se ocupa de comprender la presencia del rock y busca centralizar y aprehender (o desmitificar) la voluntad del rock a lo largo de los años. No obstante, es posible encontrar en su discurso una intención de resignación y conformismo frente a la situación que apremia al rock de estos tiempos (y que, al parecer, siempre ha puesto en crisis al rock). El artículo intenta zanjear esa idea y profundizar aún más las tensiones con la Industria Cultural.

Palabras clave: rock, discurso, industria cultural, tensiones.

La cultura rock se configura como un lugar que participa del colectivo imaginario que atraviesa la sociedad y, a partir de ello, se postula como un campo de contradicciones, aciertos y desacuerdos. Su manifiesto propone una teoría de crisis y de enfrentamiento con la realidad y con el sistema más abrasivo. Por ello, la cultura rock activa un escenario de disputas, arte, espectáculo e industria en medidas simultáneas. Sin embargo, dicho tándem conceptualizado genera confusiones y especulaciones, que se vinculan con la capacidad real de la juventud para generar formas de expresión y comunicación propias.

El rock y su cultura representan un movimiento comunicacional de carácter musical que ha ofrecido la oportunidad de consolidar a la juventud en oposición a determinados estilos de vida, formas constituidas de familia y cultura, entre otras cuestiones. El escritor francés Claude Chastagner⁽¹⁾ lo sabe, lo reconoce y lo problematiza. De hecho, en su libro *De la cultura rock*, intenta comprender la vinculación entre el crecimiento del sistema capitalista y el desarrollo creciente del rock y su cultura en las últimas cinco décadas. Pretende, asimismo, una búsqueda de sentidos intensa y riesgosa, puesto que plantea una visión que simplifica la importancia de la cultura rock a partir de una postura de raigambre posmoderna (aunque

intente separarse de esa idea en cada página). A través de estas cuestiones, Chastagner se ocupa de comprender la presencia del rock y busca centralizar y aprehender (o desmitificar) la voluntad del rock a lo largo de los años. En este sentido, se aborda la identidad estructural de la cultura y se la contrapone con la noción de objeto de consumo que tiene actualmente. No obstante, es posible encontrar en su discurso una intención de resignación y conformismo frente a la situación que apremia al rock de estos tiempos (y que, al parecer, siempre ha puesto en crisis al rock). Chastagner no matiza en su enunciación y en ciertos pasajes se pregunta y repregunta distintas cuestiones, dejando huellas de un pensamiento que predice cuestiones de carácter negativo. En este aspecto, el autor valoriza argumentos que, desde una supuesta postura crítica, refuerza nociones de integración al sistema y abraza un discurso que sentencia un afianzamiento homogéneo entre la cultura rock y la Industria Cultural.

Pero antes de profundizar en ciertas particularidades del libro y, sobre todo, en sus capítulos más entramados y conflictivos que abordan la valorización de los *Eslóganes* y los denominados *Intersticios*, vale detenerse en el concepto de "Industria Cultural". Desde la concepción originaria de Adorno y Horkheimer, esta noción plantea un dispositivo dual en el que la serialización de la producción cultural sacrifica "aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social". Del mismo modo, la racionalidad de la técnica se vuelve "la racionalidad del dominio mismo" [...] y se postula al arte como una mercancía "asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible" (Horkheimer y Adorno, 1947: 147). Ante esto, Andreas Huyssen se ocupa del concepto de Industria Cultural en la era de lo posmoderno o el capitalismo tardío y la señala como el resultado de una transformación fundamental en la "superestructura" de las sociedades capitalistas. Huyssen sostiene que la cultura se vuelve estandarizada, organizada y administrada con el objeto de servir al control social. El arte se vincula con lo mercantil y es envuelto por una sociedad de consumo que, en cierto sentido, estatiza al arte (Huyssen, 2002: 49-50). Dicha Industria Cultural, no obstante, a lo largo del tiempo se ha ido modificando sin ceder en su dominio imperante: en consecuencia, ha trabado tensiones constantes con aquellas manifestaciones culturales que inquietan debate, rebeldía y criticidad. Así, se puede advertir que la cultura del rock es una cuestión latente dentro de la Industria Cultural, puesto que ha perseguido tradicionalmente la ruptura con lo establecido y lo imperioso. Desde su relación con la Industria Cultural ha tramado negociaciones y planteos isotópicos como modos de cuestionar cierta racionalidad técnica y tematizar un impulso utópico de liberación a partir de la memoria y la voluntad de resistencia. Esta actitud, que se pondrá en foco a lo largo del ensayo, conviene señalarla para contraponerla con las nociones negadoras que presentan un pasado de excelencia y un presente de absoluta integración con un sistema rígido y capitalista.

¿Los eslóganes como método de supervivencia y persuasión?

Chastagner menciona los eslóganes como los vehículos que condensan diferentes sentidos y configuraciones en los escuchas de rock. Para ello, son considerados como los móviles que permiten

acontecimientos alusivos y lacónicos que evitan el "discurso pedagógico, la explicación muy densa, el vuelo lírico, el alegato lacrimoso" (Chastagner, 2012: 59). Así, el autor realiza una defensa ¿involuntaria? del eslogan que le permite salvaguardar la idea título, pasaje o abreviatura (atajos o desvíos, según los contextos), y se antepone a los mensajes extensos y desarrollados. El eslogan pregona una identidad negativa desde la cultura rock porque produce una adhesión de alto impacto que, al ser repetitivo, se serializa y se universaliza: es efectista y persuasivo. Según Dominique Maingueneau, el eslogan está ligado a la sugestión, puesto que está fuertemente "destinado a fijar en la memoria de los consumidores potenciales la asociación de una marca y un argumento de compra" (Maingueneau, 2009: 193). Pensar el rock desde esa mirada es, por lo menos, angustiante. No obstante ello, Chastagner intenta colocar esta noción desde un carácter positivo que, sin lugar a dudas, genera confusión e inquietudes: ¿por qué elegir esta función mercantilista y materialistamente polifónica para referirse a las letras de rock? Asimismo, ¿por qué Chastagner evita el mensaje comprometido y elige recostarse en las generalidades simplistas y superficiales? Es a partir de ello que, como se dijo más arriba, se enreda en sus diatribas o afrentas con la crítica posmoderna: "El eslogan hace fusión ideal del afecto y de lo racional que los críticos posmodernos, en su desprecio elitista y machista de la emoción, no advierten" (Chastagner, 2012: 59).

Cabe remarcar, a estas instancias, que su rol de analista de la cultura rock es profundamente posmoderno, ya que celebra el fragmento ante el todo, la ambigüedad antes que la seguridad y lo relativo en detrimento del compromiso: la cultura rock "es una cultura torpe, ambivalente, ingenua, tal vez incluso corrupta, pero aquellos que la difundieron y los que la frecuentaron no lo hicieron en vano" (Chastagner, 2012: 205). Esto último no quiere decir que el rock no sea un combo de estas cuestiones o haya tomado carriles confusos, pero habría que advertir hasta qué punto conviene sentenciar tal nivel de dispersión en una cultura que se posa en la rebeldía y se siente revolucionario en términos poéticos, alegóricos y, por qué no, auténticos.

Chastagner, en su discurso de resguardo descriptivo de los eslóganes, prefiere abordar los puntos de vista diferentes que pueden existir entre los individuos y desestimar el desacuerdo y la discordia como mecanismo de avance y proyecto a futuro. Sus conceptos se encuentran en una aldea posmoderna que, pese a sus intentos de crítica, flotan entre dispersiones e intentos de matizar la Industria Cultural y la permanencia compleja de la cultura rock en ese ámbito. Al respecto, la conceptualización de la rebeldía ocupa un lugar central en las proposiciones del escritor y se observa así una crítica al discurso rebelde del rock: "Sin la retórica rebelde, el rock perdería gran parte de su atractivo. Así es como se instala una connivencia entre la revuelta del rock y las formas contemporáneas del capitalismo" (Chastagner, 2012: 129). El rock parece ser un plan de rebeldía que, al fin y al cabo se alianza al capitalismo o, peor, ha servido para que crezca en su desarrollo y extensión. Entonces, ¿ya no parece posible pensar al rock en términos de rebeldía? ¿Solo debemos contentarnos con el alcance abrasivo de la Industria Cultural? ¿Es posible encontrar un matiz? Sobre esta última pregunta, Chastagner se muestra decididamente condescendiente con la derrota y se expone con cierto cuidado: presume que la cultura rock debe olvidarse de la rebeldía y

tomar otros caminos (desvíos dirá). En primer lugar, el compromiso y su mensaje debe ser empujado en pos del eslogan que, por conciso y escueto, efectiviza una sucesión de sentidos. En segundo lugar, se piensa que el rasgo rebelde debe ser dejado de lado por servir a “los intereses del enemigo”, proponer solo una “voluntad de resistencia” y asignarse en “perfecta armonía” con la sociedad de consumo (Chastagner, 2012: 140). En último lugar aparece el desvío que permite un intersticio que, a poca luz y casi pidiendo permiso, se erige en contra de la opresión, el sistema perverso, la institución restrictiva. Más bien, cabría preguntarse por qué se le asigna un lugar tan pequeño a los sectores de disputa, de manifiesto y de proposición de ideología ⁽²⁾.

Los intersticios: de los gritos que no dicen a los márgenes que no se enuncian

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, un “intersticio” es un ‘espacio pequeño que existe entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo’, y que puede entenderse como un ‘intervalo de tiempo o lugar’. Chastagner postula este concepto como un modo de convocar a la crítica posmoderna con el objeto de demostrar que el rock aún puede sobrevivir dentro del aura de la Industria Cultural. Es más, busca una postura para tratar de comprender la integración al sistema de una manera menos suntuosa y evidente (menos rebelde y, en ese caso, ¿menos desatinada?). Por lo tanto, se ocupa, se interroga y se responde con obstinación. “¿Qué se ve en los intersticios? ¿Qué se escucha en las grietas? Algunas músicas testarudas, algunas discretas, otras estruendosas, tanto oscuras como famosas, que tienen en común el hecho de haber superado la rebelión ingenua” (Chastagner, 2012: 195). El intersticio es comprendido como la excusa que invalida la herramienta de la rebeldía y resiste para desplazar las normas, modificar las reglas y desviar la lógica del sistema (términos de un Michel de Certeau, reversionado por Chastagner). Invariablemente, el autor propone dos extremos que, por un lado, alaban las instancias de modificación y subversión de los parámetros mercantiles (una idea que comparto), pero desestima el enfrentamiento paciente contra el sistema y las prácticas de rebeldía por su minúscula posibilidad de cambio. Esta última idea (que no comparto) es argumentada desde la crítica a los “márgenes” por que “casi no tienen sentido hoy” y porque no ingresan en la lógica apreciable del intersticio: “los artistas del intersticio pueden ser muy visibles, muy populares, muy escuchados, pueden vender mucho. A pesar de lo que afirma una crítica perezosa, el éxito no arruina forzosamente la capacidad de revuelta” (Chastagner, 2012: 194).

En este aspecto, no se duda de la noción “revoltosa” que puede tener el artista de rock que desempeña su labor en el marco de una maquinaria industrial. Particularmente, entiendo que el juego provocativo y emancipador del rock (rockero) siempre se manifiesta de un momento a otro, desde lo discursivo-lingüístico hasta lo netamente estético y audiovisual. En consecuencia, cabe pensar por qué Chastagner prefiere denominar el carácter de “revuelta” que puede generar el rock y alejarse del aspecto de rebeldía o rebelión que lograría producir. Como posible respuesta, se puede subrayar que mientras la “revuelta” se vincula con

lo momentáneo (de expresión espontánea, genuina y de corto plazo), la rebeldía puede estar siempre latente y dispuesta al enfrentamiento y al desacuerdo. La contribución con el sistema puede llevarse a cabo porque se convive constantemente con él, pero, a pesar de ello, no se deben olvidar los caracteres de rebeldía que esboza y aplica la cultura rock. Sin eso, es posible pensar en un vacío de sentido y en el desarmado rol social de los artistas de rock en el campo de las ideas y las disputas. Vale señalar que la crítica antiposmoderna de Chastagner presenta ciertos interludios (intersticios, justamente) que se comprenden con los discursos del giro cultural y posmoderno. El intersticio (de aparente pelea y de corrimiento de coordenadas) solo puede llevarse a cabo en solitario y desde la individualidad: "el grupo posee raramente el mismo poder de subversión que el individuo. Puede ilusionar, aumentar la audacia, pero en un grupo hay menos libertad de movimiento, se atemperan los impactos" (Chastagner, 2012: 195). La individualidad, entonces, es la que permite un alcance de disputa a partir del intersticio ¿El concepto se enuncia a partir de un pedido de permiso? ¿Una disculpa por pensar distinto y para cumplir con la convivencia? ¿Por qué se niega el empleo de los márgenes y las fracturas? ¿Por qué el rock debe pedir permiso?

En lo que respecta a autores del orden intersticial, Chastagner se ocupa de rescatar la figura de Frank Zappa por su intensidad resistente y sus estrategias frontales. La figura de Zappa es indiscutible en la historia del rock mundial porque su carácter de crítica (de burla en muchos momentos) hacia los artistas de rock, la industria discográfica, los fanáticos y la prensa especializada ha sido célebre por sus intenciones de poner en crisis la postura de la cultura rock⁽³⁾. Sin embargo, resulta extraña la posición de Zappa como pionero de los intersticios porque se lo sitúa en un espacio demasiado pequeño para un artista que ha influenciado a distintas generaciones desde su producción artística prolífica y de tensión. Precisamente, Zappa ha creado obras sin pedir permiso ni perdón: sus intenciones disruptivas buscaban fracturar y obraban hacia la rebeldía. El hecho de que sea crítico no quiere decir que desdeñara intrínsecamente el carácter importante del rock y su cultura. Es posible que el vínculo directo entre la obra de Zappa y los intersticios planteados por Chastagner remita a su decisión solitaria de creación artística y declaración (la honestidad brutal de Zappa ha sido emblemática a lo largo de las décadas, debido a que se ha enfrentado a los Punk, al Reggae, a las bandas "hair metal" y, como se dijo, a los periodistas especialistas en esta cultura). Sin embargo, la resistencia que podría haber pregonado Zappa no fue realizada desde una hendidura, sino que se mostraba en todas sus formas y, justamente, exhibía abiertamente las tensiones que se pueden tener con la Industria Cultural. Su posición era rebelde, sin embargo, Chastagner se ocupa de quitarle este ropaje: "A primera vista, Zappa parece encarnar una oposición frontal al orden dominante, una rebelión de lo más clásica, adolescente casi [...]. Al fin y al cabo, hay que hacerse una pregunta ¿para qué sirve resistir?" (Chastagner, 2012: 199). Siguiendo esta línea de pensamiento, deberíamos olvidarnos de los caracteres resistentes del artista y centrarnos en el sentido irónico de insurrección controlada que encarnaron tanto Frank Zappa como otros exponentes del mundo de rock. Chastagner se preocupa por destacar la

ambigüedad de los trabajos de Zappa (sus líricas, sobre todo) y no se permite pensarlas a partir de la rebeldía. Ante esto, se debe recordar que la ambigüedad es un modo de rebeldía, pero no es el único porque si el rock fuera solo ambiguo perdería su brújula: en algún punto de la historia la cultura rock debe mostrar un desacuerdo abierto y marcadamente rebelde. No obstante, es necesario que emplee estrategias que permitan la ambivalencia y la ambigüedad, puesto que la obra artística se nutre de ellas. Entonces, ¿por qué pensarlas en oposición? ¿Por qué resignarse a pensar una postura desde la rebeldía y la discordia?

Libertad, juicio y tempestad

Chastagner sostiene que la imagen propuesta por el rock produjo una ruptura y, por ende, trajo (trae) aparejadas distintas nociones “errantes” de rebeldía. De esta manera, el autor se detiene a pensar en la cuestión de la libertad como privilegio enunciado por el rock y como conceptualización que se vincula con la ironía, la provocación, la ambigüedad y la rebeldía. El escritor señala que fueron los imperativos de la industria los que crearon una retórica de liberación o de defensa de lo libre y crearon así dependencias y vínculos directos con el mercado: “consumir libera al hombre del aburrimiento, de la rutina, del pasado, de las costumbres arcaicas, de los viejos reflejos [...]. ¿No resulta familiar esta retórica de la libertad y el hedonismo? ¿No se parece extrañamente al canon de la cultura rock?” (Chastagner, 2012: 128).

La posición de Chastagner es, por lo menos, fatalista. Sus enunciados son convincentes y permiten acomplejar la situación de la libertad en convivencia con el rock. Sin embargo, la cultura rock no busca la libertad solo para escapar de los avatares familiares o laborales, la libertad se piensa como una alternativa para rebelarse ante las imágenes de dominación, la hostilidad de las ciudades, los discursos hegemónicos⁽⁴⁾ y los circuitos de control que celebra el sistema. Chastagner ofrece una perspectiva que vincula a la libertad con la cultura rock y el sistema capitalista, pero no es la única relación ni acepción que podemos apreciar porque, sin lugar a dudas, la libertad es un concepto esquivo, dinámico y delicado en interpretaciones. En cuestión de definición, la libertad es como el tiempo presente, se esfuma cada vez que la enunciamos por el simple hecho de arrojar complejidades y tensiones con lo que la rodea. La libertad no se encuentra atrapada por el sistema: la conceptualización de libertad y la voluntad de crear espacios de liberación son un ejemplo de tensión y no de conformidad resignada. La libertad se muestra en todas las instancias de la vida humana y su proyecto es aún más profundo. Por el contrario, Chastagner resalta que la cultura rock se volvió cómplice de los vendedores, compartiendo ideales y rechazos de trasgresión y emancipación: “La retórica de la cultura rock no tiene entonces nada de económicamente inquietante, ya que ella se revela como la colaboradora de la modernidad mercantil” (Chastagner, 2012: 150).

Alta tensión. Una opción al muro, la confortabilidad y el adormecimiento

A lo largo del tiempo, el rock ha realizado alianzas y negociaciones con la Industria Cultural. Esto no debe permitir que el carácter rebelde y provocador del rock sea reemplazado por un indicio de revuelta y una noción de mera insubordinación desde los llamados intersticios. El rock debe actuar desde el margen, pero también desde los centros con el objeto de transformar su rebeldía en acción disruptiva y estridente. Es necesario huir de la resignación posmoderna relacionada con la fragmentación, la integración y la caída de los mensajes de compromiso en pos de una historicidad, de una conservación de discurso convincente, separado de cuestiones de marketing, empresa o apropiaciones industriales. El rock debe convivir por y para la tensión con el sistema. Y si el llamado resulta utópico, que lo sea y que trabaje para incidir en esta cuestión. La cultura rock tiene que desplazar los idearios de cautela y paciencia porque se vincula con la urgencia y la ansiedad. Su tensión constante con el sistema es la que puede permitir la supervivencia de un espíritu rebelde y comprometido que se separe de la contestación posmoderna del fragmento y el punto de vista relativo. La insistencia consiste en abordar el rock para pulirlo en desacuerdos y tensiones que propicien un alcance libertario y rebelde. Como señala Claussen, se intenta reconocer la tensión entre lo asimilado y lo asimilable, puesto que la producción artística se recuesta en estos desniveles. Por ende, “eso es lo que permite que uno no se vea avasallado por el ‘debe-ser-así-y-no-de-otro-modo’ de la gran industria, las macro-empresas de entretenimiento, etc. Porque, por fortuna, esa no es toda la verdad” (Claussen, 2011: 321). Así, es posible pensar un entramado de intenciones transformistas para no descansar en los augurios y las flores que adormecen el carácter provocador correspondiente. No se desconoce que el rock y su cultura se han desarrollado en el encuadre de un proceso de globalización capitalista y que, como sostiene Claudio Díaz, no puede pensarse al margen de “un entramado de negocios, tecnologías de grabación, estrategias publicitarias, ranking de ventas, merchandising, prensa especializada y moda” (Díaz, 2000). Pero hay más que eso y es menester pensar que hay más que integración o vínculo. El libro de Chastagner es loable porque intenta interpretar y ser retrospectivo en busca de un “problema” que se critica, pero es necesario recalcar que no propone alternativas. En verdad, la opción que se ofrece es la de los llamados “intersticios” que ciertamente merecen replantearse nuevamente porque es una conceptualización que se afianza en el alejamiento de la multitud y la proliferación de la creación solitaria. Aunque intente negarlo, las reflexiones del autor se emparentan con las visiones posmodernas, puesto que a partir de sus posturas de resignación utiliza la reminiscencia para claudicar un futuro y ensalzar un pasado de proliferación.

Entonces es necesario remarcar tres conceptos que el rock debe conservar para huir de la resignación, el eslogan y el tímido intersticio: la cultura rock tiene que ser planteada a partir de un discurso de rebeldía, crítica y tensión. Estos tres aspectos son los que se deben enarbolar desde la postura rockera, puesto que valorizan y materializan las disputas de los márgenes y marcan fracturas en una Industria Cultural potente y significativa. Es preciso actuar desde la oposición, la desobediencia y la voluntad de fractura (rebeldía); constituir representaciones⁽⁵⁾, interpretar ideales y contrastar para movilizar a las personas (crítica); y

elaborar un estado de desacuerdo o disconformidad latente con el fin de poner en crisis los lazos con el sistema (tensión). Para ello, es menester profundizar en este último concepto de “tensión” como un distintivo totalizador que puede contener características de rebeldía y crítica desde su puesta en acción. La tensión es la que acompleja la relación con la industria Cultural, coloca en crisis la integración y, sobre todo, postula un futuro, más que un pasado de recuerdos. En pocas palabras, fomenta un desacuerdo y trastoca el pensamiento resignado con la intención de proponer un sentido esperanzador. En consecuencia, es posible complejizar la postura amoldada de Chastagner con otra propuesta que defienda la heterogeneidad en la sociedad y el desacuerdo como proyecto para evitar el agobio relacional de los planteos artísticos y su consabida ligazón con la Industria. Esta idea difiere de la planteada por Chastagner porque es un autor que se preocupa por evitar reivindicaciones máximas e incluyentes. Su idea es inconclusa y casi de orfebrería porque “lo que está en juego es del orden de lo personal y de lo individual” (Chastagner, 2012: 197). A partir de ello, vale decir que lo modesto no puede ser concebido desde el rock: la cultura rock, si es moderada, se adormece y ofrece mensajes desde una fisura que no logra fracturar completamente el muro industrial y mercantil. Ese modo de reflexión propone jugar a un riesgo estandarizado y previsto. Esto permite ser ambiguos cuando el momento lo permite y actuar desde las sombras para no evitar, escapar o dar con la luz. Así, es posible alcanzar otra perspectiva de acción más dramática, tensionada y, por ello, rica en cosecha. Porque lo que está en cuestión es la posición a futuro de la cultura rock y no tanto su actitud previa. El análisis del comienzo y desarrollo del rock se ofrece estimulante e, incluso, necesario. Pero no seduce tanto si se realiza para quitar ropajes y constituir disfraces para lograr sobrevivir en un sistema de disgusto. Quizás, en algún punto, Chastagner piensa en la disputa como disparador. Y eso se puede advertir cuando señala el grito del rock como una dimensión transgresora. Sin embargo, solo se ocupa de destacar la voz y el aullido como una expresión de rechazo en detrimento de los mensajes de compromiso de las líricas del rock: “Nadie entendió jamás qué significa el texto de ‘Smells Like Teen Spirit’” (1991) y, sin embargo, cada uno siente que los “hello”⁽⁶⁾ reiterados del estribillo, en su brevedad y misterio, sugieren algo intenso y serio, una amenaza latente” (Chastagner, 2012: 58). ¿Qué ocurre con las letras de rock entonces?, ¿por qué se desestiman sus mensajes?, ¿por qué no pueden exponer y brindar un panorama de situación?, ¿eso inhabilita un encuentro con los misterios y las incógnitas del discurso? Del mismo modo, ¿por qué deben ceñirse a lo inmediato y breve? El rock puede contemplar muchas cualidades a la vez y puede aplicar distintas estrategias: no debemos echar a rodar su cultura y proponerlas como una puesta en relieve (o un efecto secundario, a contraluz). El rock debe estar en primer plano y sus actos de rebeldía tienen que acaparar el paisaje. Resulta necesario buscar transformaciones a partir de las tensiones y las valoraciones de los márgenes, puesto que podremos encontrar significaciones que nutrirán el ideario rebelde y libertario de la cultura rock en un futuro no tan lejano.

Notas

- (1) Claude Chastagner es profesor de la Université Paul Valéry y especialista en música popular angloamericana. Es autor, además, del libro *La Loi du Rock* (sin traducción en español).
- (2) Este concepto es entendido en términos de Antonio Gramsci y a partir de las definiciones que Raymond Williams hace: "La ideología, en sus acepciones corrientes, constituye un sistema de significados, valores y creencias relativamente formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una 'concepción universal' o una 'perspectiva de clase' (Williams, 1970: 131)".
- (3) Ante esto, Adrián de Garay señala que Frank Zappa ha representado una vanguardia musical inigualable manteniendo o una posición política clara y constante a lo largo de muchos años: "[Zappa] ha sabido integrar a su material musical un 'mensaje' político-social, fue además un pionero en la introducción del teatro en la cultura rock. Para Zappa (1978) 'la música siempre es un comentario sobre la sociedad', su sociedad, la plastic people, la american drinks y los mass media (De Garay, 1989: 124)".
- (4) Vale comprender que el término "hegemonía" es entendido a partir de las consignaciones que hizo Williams (acerca de los conceptos de Gramsci): "La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– [...]. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad (Williams, 1970: 131)".
- (5) Michael Walzer señala que el "crítico ideal de esta modalidad (de crítica nacional y popular) es leal a los hombres y mujeres con problemas –oprimidos, explotados, empobrecidos, olvidados–, pero ve a unos y otros y la posible solución a sus problemas dentro del marco de la historia y la cultura nacionales (Walzer, 1993: 228)".
- (6) Es una canción de la banda estadounidense de grunge Nirvana, comúnmente considerada por el despertar rebelde que generó en los adolescentes-jóvenes de todo el mundo y por la pasividad con la que contaron tanto Nirvana como las bandas que sobresalieron de la ciudad que constituyó el Movimiento Grunge: Seattle. Antes de comenzar con el estribillo, la lírica se centraliza en un saludo que, por el tono en el que se lo enuncia, tiene ribetes de ironía y amenaza: "Hello, hello, hello, hello, how low... (Hola, hola, hola, hola, cuán bajo...)". Por ello, Chastagner remite a este pasaje de la canción.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1947), *Dialéctica del Iluminismo*, España, Editorial Nacional, Biblioteca de Filosofía.
- Chastagner, Claude (2012), *De la Cultura Rock*, Argentina, Paidós.
- Claussen, Detlev (2011), "Industria Cultural, ayer y hoy", en *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica*, Vol. 3, España, Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
- De Garay, Adrián (1989), "Prolegómenos al estudio de la cultura rock", en *Estudios sobre la cultura contemporánea* N.º 6, Vol. II, México.
- Díaz, Claudio (2010), "Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina", en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Argentina, Fundación DialNet.
- Huysen, Andreas (2002), *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina, Adriana Hidalgo.
- Maingueneau, Dominique (2009), *Análisis de textos de Comunicación*, Buenos Aires, Claves.
- Mariluz, Gustavo (2011), *La tensión social. Emergencia y Solución*, Instituto de Ergonomía Argentino,

Argentina [en línea]. Disponible en: <www.inea-argentina.com.ar>.

Walzer, Michael (1993), *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (1970), *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Artículo recibido el 20/06/14 - Evaluado entre el 21/07/14 y 31/08/14 - Publicado el 21/09/14