Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2007)

Heft: 9

Artikel: El Rock y su escenario : características y desafíos del espectáculo de la música popular

Autor: Fuente, Mauel de la

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047279

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

El Rock y su escenario. Características y desafíos del espectáculo de la música popular.

Manuel de la Fuente *Universidad de Valencia*

Introducción

La aparición del rock'n'roll en Estados Unidos fue un fenómeno que contó con una rápida expansión no sólo en el interior del país, sino también hacia otros continentes, fundamentalmente el europeo. Este éxito se veía acompañado por el hecho de que su integración en los sistemas culturales ajenos al norteamericano comportaba la adquisición de los valores del país de origen o bien su incorporación como fuente de sonidos para un posterior mestizaje con la música del país receptor. En cualquier caso, el rock suponía una celebración de la juventud que, lejos de dejar indiferentes a las nuevas generaciones, pasó de inmediato a ser el revulsivo para la expresión de diversas sensibilidades y anhelos.

Pensemos en las circunstancias sociales en Estados Unidos en los años 50. Como ya hemos señalado en otra parte (De la Fuente Soler, 2006: 28-30), el *baby boom* vivido tras el final de la Segunda Guerra Mundial derivó en un descontento de la nueva juventud hacia los modelos de vida de sus padres: el aumento de las escolarizaciones y, más tarde, de las solicitudes de ingreso en las universidades y, sobre todo, la incapacidad del sistema de hacer frente a esta situación (con el endurecimiento de las condiciones de acceso a los centros educativos como respuesta de exclusión) creó las condiciones para un desarraigo de la juventud respecto a los patrones sociales y culturales de sus padres. El rock sería la música de expresión de este descontento, y los diversos medios que dieron cuenta de su eclosión (la radio, la televisión y el cine)

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 9 (primavera 2007).

fueron sus mejores agentes publicitarios. Desde el principio, las emisoras de radio locales lanzaron al éxito a los nuevos artistas, que serían consagradas como figuras nacionales en los programas de televisión y en las películas de Hollywood que retrataban aquel momento.

Por otro lado, si nos fijamos en la llegada del rock a España, encontraremos unas singularidades propias que frenan, pero no detienen, la capacidad de generación de sentidos del rock. Como ha explicado Cristina Tango (2006: 38-43) el rock llega a España como mercancía cultural a través de las bases militares estadounidenses y, si bien tiene que atenerse al control y manipulación de la censura, su novedad como sonido con un ritmo que apela al baile y al movimiento (frente a la quietud de un régimen dictatorial) contribuye a que estos nuevos sentidos se cuelen por las fisuras del franquismo. El proceso de popularización por parte de la industria musical remite, a pesar de las evidentes distancias, al vivido en Estados Unidos:

> Cinco son los elementos que conducen la sociedad española de una "colonización inconsciente" musical a una "colonización consciente" discográfica y económica: la creación y el subsiguiente desarrollo de las compañías discográficas, la retransmisión de programas musicales en la radio y en la televisión, la publicación de revistas musicales, la organización de conciertos y festivales (verdadero caldo de cultivo que hizo posible la aparición de muchos grupos de rock) y la eclosión multitudinaria de un sinfín de grupos de rock a imagen y semejanza de los anglosajones (Tango, *íd.*: 41).

El papel de los medios de comunicación en la historia del rock ha sido, así pues, crucial. Los medios no desarrollan únicamente una labor de transmisores de la música y sus valores, sino también de moldeadores de identidades, de tipos de receptores e incluso de posibles respuestas a los sentidos generados. La industria cultural y los medios establecen una continua relación de poder con los grupos y artistas del rock, alejando y acercando posiciones según la conveniencia de cada momento. El poder político, a través de la industria, ha asumido un proceso de integración del discurso del rock para sus prácticas profesionales: cada vez es mayor la presencia de músicos participando en la vida política internacional (Bono y Bob Geldof son las figuras más visibles) y cada vez los políticos se acercan más a las estrellas de rock (para actos de campaña o, simplemente, fotografiarse juntos) en una muestra del interés por

aprovechar el gancho mediático de las estrellas de la música popular. No obstante, aquí nos detendremos en otro aspecto: el del escenario del rock, la celebración de conciertos y festivales, el "verdadero caldo de cultivo" para la emergencia de artistas y grupos. El espacio de la ceremonia del rock es muy variado y cuenta con una serie de características propias. Es también un espacio un tanto permeable al control político, un lugar en el que también se vive la batalla por el control artístico.

1. La versalitidad y su control

La censura franquista trataba de preservar, en el caso del rock, un cierto tipo de españolidad frente a la penetración de una industria y de una cultura de carácter anglosajón. Sin embargo, como hemos señalado, el aparato censor no puede eliminar todos los efectos de los productos culturales incluso una vez superados sus filtros de control. Un ejemplo esclarecedor es el de la visita de los Beatles a España en 1965, que supone un punto decisivo en la historia del rock en este país y pone sobre el tapete las líneas de fuerzas a raíz del poder simbólico del escenario musical.

La historia es conocida y se ha convertido en ejemplar al respecto de las tensiones entre un sistema político en decadencia y una nueva generación de jóvenes que empezaban a reclamar cambios. Los Beatles aterrizaron en el aeropuerto de Barajas el 1 de julio de 1965 para llevar a cabo dos actuaciones en España. El empresario Francisco Bermúdez tuvo que sortear muchos obstáculos de la administración para conseguir que los de Liverpool incluyesen a España en su gira europea de aquel año. Tocaron en dos plazas de toros: en Las Ventas de Madrid y en la Monumental de Barcelona. Con todo, el hecho de que hubieran salvado los impedimentos burocráticos no impidió que el aparato de propaganda presentara como un fracaso las actuaciones de los Beatles: el NO-DO, el documental cinematográfico institucional del franquismo, difundió imágenes de la plaza de Las Ventas medio vacía, a pesar de que dichas imágenes se habían grabado antes del concierto. Además, se proyectó realizar un documental que ahondase en este falso fracaso, aunque esta idea acabó por desestimarse (López, 1997: 68-70).

La elección de los Beatles como modelo de la invasión de los valores extranjeros no resulta en absoluto inocente para los intereses de la censura franquista. Sobre todo si pensamos en el escenario elegido para la celebración del concierto de rock: una plaza de

toros. Para un régimen que se proclamaba la "reserva espiritual de Occidente", los símbolos nacionales eran fundamentales en la articulación de la propaganda. Uno de los más poderosos era, sin duda, la plaza de toros como espacio de las tradiciones autóctonas idóneo para la construcción de una identidad racial y cultural determinada. La visita de un grupo de rock británico, formado por cuatro melenudos que habían conquistado el mercado norteamericano, era percibida como una usurpación, como una nueva conquista a la que había que hacer frente. De esta manera, el régimen censor pensó que aun más efectivo que prohibir el concierto de los Beatles, era permitirlo y ganar la batalla por el espacio, para mostrar la inviolabilidad de la cultura propia frente a las intromisiones extranjeras. Retorciendo la simbología, la censura franquista pretendió, a través de su propaganda, propinar una estocada a la nueva música anglosajona.

No obstante, la propaganda del franquismo no pudo eliminar el efecto renovador de los Beatles, y también en España su visita acabó por animar la creación de nuevos grupos de rock y abrió más puertas para la introducción de los nuevos sonidos. La plaza de toros se convirtió en aquella ocasión, por lo tanto, en un espacio simbólico de denuncia y de reivindicación. Desde el espacio simbólico más visible de la cultura española, los Beatles pusieron en crisis el discurso del régimen al mostrar la ineficacia de la censura en el tránsito a una nueva cultura de la juventud.

En este sentido, llama la atención que la carrera de los Beatles estuviese tan ligada a sus diversos escenarios, a pesar de que durante su segunda mitad renunciasen a ofrecer giras de conciertos. Su última actuación en directo la realizaron en la azotea del edificio de Apple. En esta ocasión, la expectación por ver a los Beatles en directo y las quejas de los vecinos hizo que la policía interviniera y se acabara el concierto. Después de varios años sin tocar juntos, los Beatles eligieron un escenario que les permitiera eludir un público multitudinario ante ellos. La elección de la azotea les daba la libertad de tocar al aire libre y registrar la grabación sin los gritos del público fan enloquecido por la *beatlemania*. Sin embargo, los Beatles añoraban aquella época y creían que el poder revulsivo de su sola presencia en un escenario seguía vigente, hasta el punto de que soñaban con la idea de que la policía acabase violentamente con el concierto, según ha confesado Ringo Starr (The Beatles, 2000: 321). La carga policial prevista no fue, de hecho, más que la instrucción de un agente para desenchufar los equipos para que volviera la normalidad al vecindario.

La historia quedó, con todo, como una anécdota reveladora de la capacidad perturbadora del grupo de Liverpool incluso en los últimos coletazos de su carrera. Tocando en la azotea de un edificio, prácticamente aislados, y acompañados únicamente por personas de su entorno profesional, fueron desalojados por la policía. La imagen resulta poderosa por sus aires proféticos de la inminente disolución del grupo y la llegada de nuevos aires musicales y estéticos desde Gran Bretaña.

Estos nuevos aires no serían otros que los de la música punk. En una sociedad, la británica, zarandeada en los años 70 por el aumento del paro y una alarmante crisis económica, la aparición en la escena de los Sex Pistols suponía una negación de la tradición musical del rock y de cualquier atisbo de diálogo con otras manifestaciones culturales. Era un lema que cantaba el grupo en su canción "God Save the Queen": "No future".

El éxito del grupo supuso un auténtico revuelo cultural en Gran Bretaña y fue objeto de incontables debates sobre el desarraigo que mostraba la juventud inscrita en el movimiento punk. Además, los Sex Pistols manifestaban su desprecio por instituciones tan veneradas como la monarquía. Así, en junio de 1977, el grupo ofreció un concierto en un barco que navegaba por el Támesis. Sus gritos contra la institución monárquica en el concierto (en un día tan señalado como la celebración de los veinticinco años de la coronación de Isabel II) derivaron en enfrentamientos con la policía y con diez detenidos, entre los que se también se encontraban el manager de la banda, Malcolm McLaren (Back, 2002).

El escenario elegido por los Sex Pistols para ofrecer su canto contra la Corona otorgó el auténtico significado a la protesta: fue a bordo del barco "Queen Elizabeth" en un día de homenaje a la reina. La turbación del público no podía ser mayor, ya que la colisión entre la estética y el discurso del grupo, y el escenario en el que ofrecieron su improvisado recital revelaba el interés de los representantes del punk por la destrucción de las instituciones del Reino Unido. La sacralización de la monarquía por parte de la sociedad británica encontraba su réplica en el seno de la misma sociedad, desencadenando una contundente carga policial que mostraba el peligroso mensaje de los Sex Pistols. La misma policía que había actuado con cortesía hacia un grupo consagrado como los Beatles, no podía aplicar el mismo criterio cuando la alteración del orden público era una amenaza real, como en el caso del grupo punk.

Las respuestas de los aparatos censores y sus fracasos son una

muestra de la fascinación que ejerce la simbología del escenario de rock y cuya vigencia radica en su versatilidad. Escenarios tan diferentes como una plaza de toros, la azotea de un edificio o un barco pueden ser asaltados por la música rock como espacios posibles para la práctica musical. Una buena elección del escenario puede garantizar la validez de un mensaje determinado, bien sea la oposición a un sistema anquilosado (la plaza de toros), su negación (el barco de los Sex Pistols) o incluso una reivindicación desde la nostalgia (la azotea). Frente a modelos fijos de escenarios para las formas musicales clásicas (auditorios, salones de conciertos y teatros), el rock rompió desde el principio esta relación, desvelando que un mensaje urbano y contestatario basado en el acto festivo de la celebración del nuevo sonido necesitaba fijar sus propias normas: el escenario no es ya un sitio fijo para la recepción pasiva, sino una parte relevante del proceso de generación de sentidos de la práctica del rock.

Con todo, la respuesta desde el poder político y la industria cultural pasa por la homogeneización de esta versatilidad. Esta dinámica se muestra en la aceptación de dos espacios principales, por parte de las administraciones municipales y estatales, para el ejercicio del rock: los recintos deportivos (para la celebración de conciertos) y los terrenos al aire libre (para la organización de festivales). En ambos casos se trata de acotar el efecto de la sorpresa del rock y reducirlo una serie de espacios que sigan manteniendo la ilusión de la versatilidad. Una estrategia de control que persigue que casos como el de los Sex Pistols adquieran la condición de irrepetibles.

2. La corporeidad y su asimilación

Otra característica destacada del espectáculo del rock es su corporeidad, es decir, la manera en que la representación del rock comporta una serie de movimientos del artista que sigue el ritmo de la música y que es imitado por su público. La asunción de este rasgo se ha generalizado de tal manera que se ha convertido en un ritual: si la asistencia a un concierto de música clásica requiere de la atención en silencio como muestra de aprobación, el ruido y el movimiento son la mejor prueba de esa comunión en el rock. De nuevo en palabras de Tango (2006: 34):

> La experiencia de un concierto de música clásica es una experiencia auditiva, de quietud contemplativa en un lugar fijo, lo cual presupone, por un lado, una recepción estática basada en el

control del cuerpo y, por el otro, el control de la respuesta del público dentro del espacio de la interpretación.

Veamos un ejemplo de la asimilación de esta característica por parte del conjunto de la sociedad. El cantante colombiano Juanes ofreció en abril de 2006 un concierto en el hemiciclo del Parlamento Europeo, un escenario hasta aquel momento inédito para un espectáculo de rock. El cantante quería llamar la atención sobre la urgencia de eliminar las minas antipersonales en su país. El acto contó con la ceremonia propia de la relevancia de la institución que sirve como escenario, pero también se siguieron los cánones de un concierto de rock[1]. Tras la presentación a cargo del presidente del Parlamento, Josep Borrell (que enseña a los asistentes una camiseta en la que se puede leer "No más minas en Colombia"), entra Juanes en el salón de plenos ovacionado por los diputados y funcionarios puestos en pie. Y aquí se ve ya la primera concesión al ritual del rock: los diputados no sólo aplauden, sino que también silban y gritan ante la aparición del cantante, es decir, emiten los sonidos de aprobación propios al comienzo de un concierto de rock. Antes de actuar, Juanes dice unas palabras de agradecimiento (llamando a Borrell por su nombre de pila en una fórmula de tuteo que vulnera los convencionalismos dialógicos del recinto) y empieza la actuación. Los diputados bailan puestos en pie en sus respectivos escaños, un espectáculo que produce, cuanto menos, extrañeza por el juego de contrastes puesto en marcha: políticos con traje y corbata bailan al compás de la música de Juanes, a quien han recibido con aplausos y silbidos de aprobación mucho más entusiásticos que cualquier sesión de debate celebrada en el mismo lugar.

Los diputados que silban y bailan con Juanes conocen el ritual de asistencia a un concierto de rock, y saben que su observancia es la mayor prueba de respeto y de promesa del cumplimiento de la protesta llevada por Juanes en forma de recital. Se le permiten al cantante una serie de fórmulas inherentes al mundo del rock, pero no a la vida parlamentaria (tuteos, la forma de vestir, etc.), todo ello en beneficio de una comunicación efectiva con los ciudadanos: los diputados asisten a un concierto de rock muy particular

[1] La noticia del concierto se encuentra en la página oficial del parlamento, donde también se puede ver un enlace a un vídeo en el que se resume, en poco más de cinco minutos, la actuación de Juanes: http://www.europarl.europa.eu/eplive/public/multimediaav_page/7475-20060420MAV07474-TELEVISION/default_es.htm

porque saben que les están filmando en un patio de butacas perfectamente iluminado y que sus imágenes se habrían de emitir posteriormente en las televisiones de todo el mundo. Los diputados sabían que, para mostrar su asentimiento a las propuestas de Juanes, el público tenía que verlos como un público de rock, esto es, en sintonía con el concierto, y no sentados en sus escaños.

Este concierto sería una de las pruebas más evidentes de la integración social y política de los ritos del concierto de rock. Se ha pasado de unos orígenes en que se censuraban las caderas de Elvis en televisión a un momento en que el contagio de la corporeidad llega hasta las altas esferas políticas. No obstante, el quid de la cuestión, tal y como ha señalado Jenaro Talens (1994) es que este proceso no se ha dado de manera lineal y sin alteraciones: al contrario, se ha producido un cambio de paradigma en la sustitución de la representación en beneficio del simulacro. Los diputados del concierto de Juanes, de hecho, simulan ser un público real, ya que cumplen con los convencionalismos del concierto de rock (los silbidos, los bailes), pero lo hacen siempre en calidad de sujetos observados por las cámaras de televisión lo que, en última instancia, anula el carácter festivo y despreocupado del público de un auténtico concierto de rock.

El escenario, así pues, también puede ser un espacio para la simulación. Sin embargo, conserva su entidad tangible por una circunstancia curiosa: la posibilidad de que la corporeidad derive en actos violentos. Tal es el caso de dos actuaciones muy recordadas en la historia del rock.

La primera sería el concierto de Frank Zappa en 1971 en el casino de Montreaux. El concierto se vio truncado por un incendio que arrasó el edificio. A pesar de la rápida propagación del fuego, sólo se registraron algunos heridos leves. La imagen del humo saliendo del casino situado a orillas del lago Léman inspiró la escritura de la canción "Smoke on the Water", ya que Deep Purple había asistido al concierto de Zappa. La tragedia llegaría al escenario casi treinta años después en el segundo caso que señalamos: el concierto de Pearl Jam en el festival Roskilde, en Dinamarca. En esta ocasión nueve personas murieron al ser aplastadas por la multitud empeñada en acercarse lo máximo posible al escenario. El suceso conmocionó a la banda, que estuvo al borde de la ruptura.

En estos casos, el peligro físico da cuenta de la vigencia del escenario como espacio de difícil control, en que la simulación total es más difícil que en el resto de medios dispuestos por la

industria cultural (los medios de comunicación). Eso no significa que se produzcan ejercicios de censura menos sutiles que la asimilación política del espectáculo en el ejemplo de Juanes. El caso de Janet Jackson, a la que se le vio un pecho en su actuación musical en la *Superbowl* de 2004 y que generó una intensa polémica en Estados Unidos, revela la práctica de la censura como una represión del cuerpo, de la corporeidad exhibida por el rock como una de sus señas de identidad. El establecimiento de un debate a raíz de este asunto sobre el control de las emisiones televisivas en Estados Unidos de acontecimientos que se estuvieran produciendo en directo volvía, una vez más, a la vieja discusión sobre la censura. El asunto de fondo sería, según John Street (2000: 51-52), la asimilación de la idea de los valores que portan las manifestaciones de la cultura popular:

> Los partidarios de la censura se escudan en que la cultura popular no debe politizarse, pero sus críticos aducen que la coartada de los censores no consigue ocultar lo que en realidad es una persecución de ideas, valores e imágenes que amenazan sus intereses. Lo que une a las dos partes, sin embargo, es su fe en la capacidad de la cultura popular para representar ideas con trascendencia política. Su respuesta ante la cultura popular –ya sea que la toleren o la censuren– está asociada a toda una concepción política de la libertad y la elección, en la medida en que determinadas formas de cultura pueden encarnar estos valores.

Un debate que tiene en el escenario del rock un foco de discusión, en tanto que constituye el lugar de encuentro del artista con el público en un contexto adaptable y corpóreo. El escenario del rock, en su consideración voluble y tangible, es objeto continuo de los ojos censores en su afán de someter los valores desarrollados por la música rock.

3. La electricidad y su glorificación

La última característica a la que haremos referencia es la electricidad como parte fundamental en el rock, también en su representación escénica. El instrumento por antonomasia de la música rock es la guitarra eléctrica, estandarte de la electrificación de esta música como signo distintivo. Porque, a pesar de que la guitarra eléctrica no fue un descubrimiento del rock, sí lo fue su empleo generalizado como parte irrenunciable en la consolidación de su sonido. Según ha recordado Nik Cohn (2004: 33-34):

> Naturalmente, la guitarra eléctrica no era ninguna novedad; desde hacía muchos años se empleaba en *jazz* y en R & B e incluso llegó a figurar en algunos éxitos blancos, particularmente en aquellos de Les Paul, pero nunca había sido usado como base de toda música. Toscas, poderosas, tremendamente ruidosas, las guitarras eléctricas llegaron como monstruos musicales de la era del espacio e inmediatamente aniquilaron todos los convencionalismos habidos hasta entonces.

El virtuosismo en su manejo ha distinguido a una parte considerable de los músicos de rock, que encuentran su máxima expresión en la figura del "guitar hero", el guitarrista capaz de extraer de la electricidad cualquier sonido de una manera infatigable y constante. El guitarrista de rock es el verdadero icono sobre el escenario, ya que la guitarra es el instrumento irrenunciable de cualquier formación. La guitarra eléctrica representa la expresión de un sonido particular, hasta tal punto que sus características ejemplifican toda una manera de producción y de recepción del rock. El instrumento necesita la amplificación de la electricidad, y si los "guitar heroes" llegaron a convertirse en los valores del virtuosismo del rock, la eficacia de los conciertos ha terminado por medirse en la potencia de la amplificación. En palabras de Luis Ángel Abad (2002: 32-33)

> El concierto de rock implica, antes que nada, una estructuración de esfuerzos tecnológicos que tiene como fin un alarde de potencia. Esto quiere decir que un cierto conjunto de industrias se han desarrollado a lo largo de medio siglo al hilo de una idea límite de espectáculo, basado en la posibilidad transgresora de potencia. El watio es así, la bondad tasable de un recuento que impugna un juicio de moderación clásica, funcionando contra un elogio del término medio.

La creación de toda una industria en torno a la electricidad implica una comunión con la misma, a pesar de la existencia de algunos casos contados que reivindican, atendiendo precisamente a su excepcionalidad, una cierta autenticidad en sus propuestas. Tal es el ejemplo de la serie de conciertos "Unplugged" de la MTV, en la que participaron diversos artistas y grupos con la condición de ofrecer un concierto acústico, "desenchufado", es decir, sin guitarra eléctrica. Aparte de la extrañeza de un cajón de sastre en que se llegó a contar con la presencia de Tony Bennett "desenchufado", lo cierto es que la serie fue muy exitosa en general, y en particular algunos conciertos como el de Eric Clapton

o el de Nirvana. Este éxito hay que entenderlo en un contexto de reacción a las décadas anteriores (los 70 y los 80) en que la fascinación por la electricidad (guitarras, amplificadores y sintetizadores) daban paso a una búsqueda de la autenticidad, además de satisfacer las demandas de las grandes estrellas del rock que mostraban por aquel entonces un cierto cansancio de los conciertos multitudinarios y reclamaban la vuelta a un contacto más cercano con el público. Artistas como Bob Dylan reconocían su cansancio de actuar en grandes estadios (Sounes, 2002: 29). Sin embargo, una vez acabado el tirón de lo acústico, "Unplugged" entró en decadencia y la electricidad siguió imponiéndose como sello del rock.

Otra de las excepciones es el grupo británico Keane, que se vanagloria de usar el piano como instrumento principal en lugar de la guitarra. Keane basa en este dato su especificidad dentro del rock, a pesar de que el uso de sintetizadores hace que apenas se note la diferencia en un grupo con una clara presencia de las letras en sus canciones. Con ser cierto que Keane prescinde de la guitarra, no hay que olvidar que su sonido se inscribe fácilmente en el *mainstream* del rock puesto que evoca y simula la presencia de la guitarra.

De cualquier modo, pese a etapas muy concretas de un discreto alejamiento de la electricidad, la industria musical ha interiorizado, desde un primer momento, el componente eléctrico como elemento sustancial en la producción y recepción del rock. Y a pesar de la construcción de escenarios para la exclusión de la guitarra eléctrica (el plató de los conciertos "Unplugged"), los intereses económicos en los beneficios del desarrollo de toda una industria que glorifica la potencia hacen que esas experiencias acústicas no pasen de ser meros acontecimientos anecdóticos. El escenario del rock, en sus dimensiones más grandes (estadios, auditorios) o más modestas (salas pequeñas) ha construido en torno a la electricidad un sonido y una mercancía. Ahí precisamente, en su mercantilización, radica su vigencia y su desarrollo.

Consideraciones finales

El rock, a lo largo de su historia, ha experimentado las tensiones propias de un formato cultural destacado en una sociedad de masas. Desde su origen hasta la actualidad, estas tensiones se han manifestado en unas relaciones complicadas entre artistas, industria cultural y poder político. Las tensiones se han dirimido,

en muchas ocasiones, en el escenario, el lugar simbólico en el que se desarrolla una parte importante de la iconografía y los convencionalismos del rock y, por lo tanto, de sus sentidos. El público que asiste a un concierto de rock lo hace sabiendo que es en el escenario donde puede establecer una comunicación más directa con el artista y donde, por lo tanto, puede ver superadas sus expectativas en mayor medida.

El escenario del rock, en virtud de sus características, es un espacio más resbaladizo para la práctica de la censura ya que, al responder a unas variables de versatilidad y manifestarse en mayor grado la corporeidad y el componente eléctrico, escapa a unas formas de producción y difusión susceptibles de un mayor control por parte de la industria. Mientras internet se va consolidando como el nuevo espacio para la difusión de la trasgresión al margen de las grandes compañías, un análisis del poder simbólico del escenario en el rock nos muestra las tensiones de poder a las que nos referimos, en las que el artista puede ejercer un mayor dominio de su medio de expresión.

Bibliografía

Abad, Luis Ángel. 2002. *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Back, Les. 2002. "God Save the Queen. The Pistols' Jubilee", en http://www.opendemocracy.net/arts-Music/article_563.jsp

Cohn, Nik. 2004. *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*. Madrid: Punto de lectura.

De la Fuente Soler, Manuel. 2006. *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Madrid: Biblioteca Nueva.

López, Andrés. 1997. *The Beatles*, Madrid: Cátedra.

Sounes, Howard. 2002. *Bob Dylan. La biografía*. Barcelona: Mondadori.

Street, John. 2000. *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza.

Talens, Jenaro. 1994. *Escritura contra simulacro*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

Tango, Cristina. 2006. *La Transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

The Beatles. 2000. *The Beatles. Antología*. Barcelona: Ediciones B.