

## Hagan sonar sus joyas. Estética y retórica del popismo

Xandru Fernández\*

Recibido: 19/09/21 Aceptado: 21/12/21

**Resumen:** El término “popismo” es utilizado por Mark Fisher para referirse a una actitud consistente en reclamar para la música pop un plano de igualdad con otras formas de expresión musical legítimas en tanto que música de vanguardia. La polémica entre popistas y “rockistas” -defensores del rock como forma superior de música de vanguardia frente a la frivolidad del pop- se formuló por primera vez a principios de la década de 1980 en la prensa musical británica y se reedita en la primera década del siglo XXI. En esa polémica y en el modernismo popular que defiende Fisher pueden detectarse elementos de la estética de Adorno que conducen inevitablemente a una aporía: que la democratización del gusto anula la división entre alta cultura y cultura popular pero, al mismo tiempo, el modernismo popular es insostenible sin reformular de algún modo esa división.

**Palabras clave:** popismo, rockismo, punk, postpunk, entrismo, contracultura, vanguardias

## Rattle your jewelry: aesthetics and rethoric of popism

**Abstract:** The word “popism” is used by Mark Fisher to refer to an attitude consisting in claiming for pop music an equal status among other legitimate forms of musical expression as avant-garde music. The polemic between popists and “rockists” -advocates of rock music as the superior form of avant-garde music over the frivolity of pop- was first formulated in the early 1980s in the British music press and reissued in the first decade of the XXI century. In this controversy and in the popular modernism that Fisher defends, elements of Adorno's aesthetics can be detected that inevitably lead to an aporia: that the democratization of taste cancels the division between high culture and popular culture but, at the same time, popular modernism is unsustainable without somehow reformulating that division.

**Keywords:** popism, rockism, punk, postpunk, entrism, counterculture, avant-garde

---

\* [xandrufernandez@gmail.com](mailto:xandrufernandez@gmail.com)

El 4 de noviembre de 1963, los Beatles actuaron en el teatro Príncipe de Gales de Londres con motivo de la Royal Variety Performance, una gala anual que desde 1912 recauda fondos para profesionales ya retirados del mundo del espectáculo. Es tradición que a la gala asistan miembros de la familia real británica y aquel año no fue una excepción: estaba la reina madre (pero no la reina Isabel II, como se ha dicho en ocasiones, aunque sí su hermana, la princesa Margarita). La anécdota es famosa: cuando los Beatles se disponían a interpretar “Twist and Shout”, John Lennon se dirigió al público y pidió a los ocupantes de las localidades baratas que dieran palmas durante la canción. “Los de los palcos”, añadió, “hagan sonar sus joyas”.

La anécdota no cuenta nada sobre el rock, sobre la cultura pop ni sobre la familia real británica. La anécdota cuenta algo que atañe a los Beatles, a cuatro chicos de clase obrera de Liverpool que se estaban volviendo increíblemente ricos y famosos. Si la anécdota ha llegado hasta nosotros es porque forma parte de la biografía colectiva de los Beatles y es el legado de estos y su trascendencia lo que se proyecta sobre la gala benéfica de 1963 rescatándola momentáneamente del olvido. No es que el rock se volviera “respetable” a causa de aquella actuación: la respetabilidad que atribuimos, un tanto ingenuamente, a los modos y rituales de la realeza y la aristocracia no deja de ser un cliché literario que resiste pocas comparaciones con la realeza y la aristocracia de carne y hueso. Lo respetable siempre es función de una escala de valores. Esa escala de valores remite a lo que Bourdieu denomina “campo”: un espacio social configurado como un sistema de desigualdades (Bourdieu, 1997, p. 59). En el campo de la comunicación de masas, el capital simbólico que está en juego y por el que compiten los actores no se superpone sin más sobre el reparto de roles de la sociedad de clases, de modo que el mundo del espectáculo, de la televisión y la música, no necesitaba a la familia real británica para adquirir respetabilidad alguna en 1963. Antes bien, sería la monarquía la que saldría en cierto modo dignificada de su presencia en una ceremonia televisada.

En cuanto a los Beatles, su presencia en una gala televisada habría sido histórica si aquella hubiera sido su primera actuación en televisión, pero no lo fue. Los Beatles habían debutado en televisión el 17 de octubre de 1962, en el programa “People and Places” de Granada Television, en Manchester. Formaban parte, mucho más que la reina madre, del sistema de reconocimiento cultural cohesionado en torno a la televisión. Eran parte del mundo del espectáculo. Y tampoco tenía nada de particular que la realeza se codeara momentáneamente con el mundo del espectáculo, en una suerte de “visita a las caballerizas” de las muchas que protagonizara en el pasado y protagonizaría en el futuro. No, lo que hizo relevante aquella gala fueron justamente las palabras de John Lennon. Su agudeza para seleccionar las palabras adecuadas al momento adecuado. Captó que el espacio entre la plebe y los palcos podía llenarse de significado haciéndolo audible, formulándolo. La fórmula fue subversiva *ma non troppo*, algo típico de Lennon: no incitaba a los plebeyos a asaltar los palcos, ni retaba a los ricos a deshacerse de sus joyas, tan solo subrayaba el elemento diferencial entre la riqueza y la pobreza, lo convertía en sonido. El sonido de aquellas joyas ha llegado hasta nosotros en las palabras de John Lennon.

Creo que esa anécdota y esas palabras sirven para ilustrar la polémica de Mark Fisher con lo que este, no sé si muy acertadamente, denominó “popismo”. Es una polémica que traduce o más bien transmite una ansiedad cultural. Leyéndola con la anécdota de los Beatles en mente podremos quizá entender por qué esa ansiedad cultural se asienta sobre más de medio siglo de prejuicios y malentendidos.

El término “popismo” aparece en más de un texto de Fisher, pero me referiré fundamentalmente a tres entradas de su blog *k-punk* donde no puede pasar desapercibido. La primera de ellas, “El afuera de todo hoy”, fue publicada el 1 de mayo de 2005 (Fisher,

2020, pp. 69-78); la segunda, “¡Viva el resentimiento!”, el 31 de mayo de 2007 (Fisher, 2018, pp. 273-277); la tercera, “Elijan sus armas”, el 12 de agosto del mismo año (Fisher, 2020, pp. 161-170). El contexto es similar y remite a la reedición, durante los primeros años del siglo XXI, de una discusión de la crítica musical británica de los años 80, que es donde se origina el popismo como concepto. Reconstruyamos primero la discusión original.

El “popismo”, como actitud o programa, fue saludado y aireado por un sector de la crítica musical británica a principios de los años 80, y lo fue a consecuencia de la polémica suscitada por otra argucia léxica, el “rockismo” (*rockism*): una ocurrencia del músico Pete Wylie para designar la tendencia dominante en la crítica musical anglosajona según la cual a) el rock, definitivamente independizado del rock and roll primitivo (y primitivista), es una forma musical tan digna y tan culta como la llamada música clásica o el jazz de vanguardia, y b) el rock es la verdadera música de vanguardia, lo que lo sitúa en una posición de superioridad con respecto al pop, el cual no es más que música de entretenimiento, de consumo, sujeta a los dictados de la moda y a la repetición de clichés.

Frente al rockismo, el popismo promovido en las páginas de *New Musical Express* (*NME*) por críticos como Ian Penman y Paul Morley reivindicaba que a) el punk ha clausurado las pretensiones intelectualistas del rock, volviéndolas obsoletas, y b) el pop puede ser y de hecho es un ecosistema más intelectual y vanguardista que el rock, el cual ha quedado reducido a la repetición de clichés que evidencian que nunca se libró en verdad del corsé primitivista del rock and roll. Fisher lo sintetiza en esta doble fórmula: “la idea de que el pop podía ser más que un divertimento placentero en la forma de una mercancía fácilmente consumible, la idea de que la cultura popular podía ser portadora de conceptos dificultosos y demandantes” (Fisher, 2020, p. 70).

El marco, como se ve, es adorniano. Afloran en él las dos características principales de la estética musical de Adorno: a) la distinción (tajante, abrupta, insalvable) entre alta cultura y cultura popular; y b) la identificación de la música culta con música de vanguardia altamente intelectualizada y enfrentada a los clichés de la música popular y al concepto de “diversión” asociado a esta. Lo único que aleja a Fisher de ese esquema es que considera a la cultura pop como “más que un divertimento placentero” que “podía ser portadora de conceptos dificultosos y demandantes”, pero eso no hace su vocabulario menos adorniano. Tampoco su estrategia, pues para que el pop pueda vestirse con las galas del arte de vanguardia se debe previamente aislar ese pop de vanguardia, distinguiéndolo del pop como divertimento.

Rehén de un formalismo de raíz kantiana, Adorno reformula las condiciones de la experiencia estética en el caso específico de la música y, dicho sea de paso, en ocasiones parece incapaz de imaginar otro contexto que el que impone la “reproductibilidad técnica” de la obra de arte, pues no tiene en cuenta más formas de experimentar la música que la escucha desligada de la interpretación, algo que -pensemos en la sociedad burguesa anterior a la introducción de la música grabada y la radio- no tiene por qué constituir el primer analogado de esa experiencia estética. En todo caso, Adorno considera el acto de escuchar composiciones musicales complejas como una especie de prueba de madurez intelectual. Su desprecio por la música “entretenida”, sentimental, es correlativo al que expresa hacia la burguesía y lo *kitsch*. Su teoría de la “escucha responsable” hay que entenderla dentro de ese marco, si bien aún estamos lejos de comprender cómo escuchar música de una determinada manera, y procurar no divertirse haciéndolo, puede contribuir a la superación del capitalismo.

Y no es probable que lleguemos a comprenderlo, al menos por propia experiencia, toda vez que la capacidad de las masas “está tan obturada por los omnipresentes éxitos del momento que la concentración de una escucha responsable se hace imposible y está

inundada de vestigios de la memez” (Adorno, 2003, p. 39). En consecuencia, las reacciones subjetivas ante esa “música de consumo” (*Gebrauchsmusik*) van “desde el adormecimiento, el estímulo de una situación que de antemano excluye los comportamientos racionales y críticos, hasta el culto de la pasión como tal, ese irracionalismo propio de las concepciones del mundo que desde el siglo XIX tan íntimamente se ha vinculado con las tendencias represivas y violentas de la sociedad” (Adorno, 2006, p. 13).

En mayor o menor medida, los prejuicios adornianos hacia la música popular y su condición de instrumento de alienación de las masas fueron compartidos por las elites culturales de posguerra tanto en Europa como en América. La explosión del rock and roll en los años 50 y del rock y el pop de los 60, con los Beatles como buque insignia, fue acogida por esas élites con una displicencia que, vista desde el presente, mueve casi a la ternura. Solo que la música que en esos ecosistemas ilustrados y progresistas se consideraba avanzada y liberadora no era ni el dodecafonismo promovido por Adorno ni el serialismo de posguerra defendido por los jóvenes compositores europeos, sino el jazz y el folk como expresión del sufrimiento de las clases subalternas. Cuando Bob Dylan electrificó su repertorio y fue abucheado por ello en el festival de Newport de 1965, el prejuicio que le condenaba era justamente de raíz adorniana, si bien la “nueva música” de Schönberg había sido sustituida por la “autenticidad” de las baladas y el blues. Elijah Wald describe así la actitud de aquel público estudiantil aficionado al folk:

[...] the main folk audience was college students and twenty-somethings, and they regarded the music as an antidote to the childish superficiality of the pop scene. Peter, Paul, and Mary’s first album included a note advising listeners that “it deserves your exclusive attention. No dancing, please.” So the high school kids who went in for folk songs did so with a sense of demonstrating their thoughtfulness and maturity (Wald, 2009, p. 27).

Todas estas tensiones se sustentan en la pretensión de que las masas viven alienadas y la música puede ser tanto un instrumento que contribuya a mantenerlas en ese estado como un arma para liberarlas y conducir las a la emancipación. No es el caso de Adorno: aunque inicialmente pudiera atribuírsele una visión similar del tema, nos damos cuenta en seguida de que su confianza en la emancipación de las masas es prácticamente nula, de modo que la escucha atenta y responsable se convierte en una mera marca intelectual, en un signo distintivo de las elites culturales. Quizá las vanguardias de posguerra y de los años 60 tuvieran en el fondo las mismas dudas con respecto a la capacidad de las masas para sacudirse sus cadenas, pero eran algo más receptivas a la idea de que el arte, especialmente la música y el teatro, podía “abrir los ojos” de los oprimidos. La pulsión por separar el grano de la paja, identificar el arte verdadero, la música verdaderamente emancipadora, desdeñando los mecanismos de alienación colectiva, es típica de ese período y pasa íntegra a la crítica musical *underground*, solo que con los signos cambiados: si bien el rock and roll y el pop siguen siendo consideradas formas impuras, sospechosas de connivencia con el *statu quo*, en cambio el rock, a partir de 1967, empieza a ser visto con simpatía, ya sea como heredero del jazz en la vanguardia de la música experimental, ya sea como expresión de un sano primitivismo antisistema:

“By the mid-1960s, folk music was overtaking classical music as the favored listening for serious young intellectuals, so when rock ’n’ roll was described as a folk style (by Belz, among others), that was a claim of roots and authenticity, not an invitation to transform it into something more elevated” (Wald, 2009, p. 236).

Es en ese arco temporal de 1967-1972 donde se configura el rockismo como tendencia que los popistas de los 80 señalarán y despreciarán. Su desarrollo va de la mano del de la contracultura y da cuenta de una evolución del gusto: la que arrastra del folk al rock a la juventud de izquierdas estadounidense, o del jazz al rock en el caso de la juventud de izquierdas afroamericana. No es solo la electrificación de Dylan a partir de 1965, o la “dylanización” de los Beatles desde 1966, sino también y muy especialmente la irrupción de Sly Stone en la escena musical de finales de los 60, la electrificación de Miles Davis, la crisis de la cultura *mod* y los primeros y tímidos pasos de lo que no mucho más tarde comenzaría a llamarse *heavy metal*. La capacidad para tomar todos esos elementos y volverlos constitutivos de un gusto generacional, incorporándolos a un relato coherente con el vocabulario y la gestualidad de la contracultura, fue mérito de la nueva crítica musical y de las revistas en que se desarrollaba, particularmente *Rolling Stone*, fundada en San Francisco en 1967.

No conviene olvidar, en cualquier caso, que la construcción de ese nuevo gusto musical se hizo de la mano de los parámetros valorativos de la llamada “nueva izquierda”, receptora y a la vez transmisora de los mismos prejuicios elitistas hacia la música popular que promovían las élites universitarias también en Europa. La misma displicencia que encontramos en el público estudiantil del folk anterior a 1965 se trasladará, una vez superada la conmoción inicial, a la nueva sensibilidad musical emergente en torno al folk-rock y la psicodelia. En ese contexto, el desprecio por el rock and roll y el pop sigue vigente en la vesania con que la crítica contracultural trata a la música de baile, dando lugar a la paradoja de que, después de que la izquierda universitaria toma las riendas del gusto, se abre una brecha entre las audiencias blanca y negra, hasta entonces mezcladas (Wald, 2009, p. 239). Eso explica en parte por qué la carrera de los citados Sly Stone y Miles Davis se trunca tan abruptamente al final de ese período de efervescencia primigenia, y por qué los tres músicos afroamericanos más innovadores de principios de los 70, Marvin Gaye, Curtis Mayfield y Stevie Wonder, desarrollan su carrera de espaldas al público del rock. Quizá explique también por qué la cultura *mod* bascula definitivamente hacia el *northern soul*, volviendo la espalda a sus viejos héroes, los Daltrey, Marriott, Stewart y compañía, cada vez más aulladores, más narcisistas, más americanos y *heavies*.

La quintaesencia de esa actitud crítica es Lester Bangs, cuyos artículos para *Rolling Stone* y *Creem* recogen buena parte de lo que Wylie, años después, calificará de rockismo. No exactamente por sus referentes musicales, sino por la pretensión, por un lado, de que la crítica musical es crítica cultural y política y rinde cuentas ante el tribunal de la razón y el buen gusto, no ante los departamentos de ventas de las compañías discográficas, y, por otro lado, por la tentación de hacer de la crítica un verdadero filtro que separe lo valioso de lo banal desde los parámetros más o menos consensuados por el *Umwelt* de la contracultura y cuyo desarrollo en los años 70 dará lugar justamente al punk: una actitud displicente frente a la música de baile y el pop, pero al mismo tiempo una voluntad de innovar y quemar etapas que delata su apuesta por una estética progresista en la línea de Adorno, esto es, su convicción de que los buenos discos nuevos superan definitivamente a los buenos discos de antes, volviéndolos inservibles, salvo en el caso de que no se constate en efecto ningún progreso, que es cuando los buenos discos de antes se convierten en clásicos. Hay ya desde los primeros balbuceos del rockismo una tentación nostálgica que se volverá mucho más decisiva cuanto más tiempo transcurra. En la base de esa tentación nostálgica está la cuestión de la autenticidad. Todas y cada una de las críticas de Lester Bangs se escriben desde la obsesión por separar lo auténtico de lo impostado, lo puro de lo mezclado, lo verdadero de lo falso. Los Troggs son auténticamente primitivos, mientras que el primitivismo de Jethro Tull es fingido. Van

Morrison es sinceridad pura, mientras que James Taylor es sinceridad impostada. Lou Reed es tan auténtico que puede permitirse un álbum tan puro como inaudible, *Metal Machine Music*, por más que cuando cede a las presiones de la industria sea capaz de alumbrar un disco tan impuro, banal y convencional como *Sally Can't Dance*. Y así sucesivamente.

El punk supone un punto de inflexión en la historia de la crítica musical contemporánea y nos sirve para tomar aliento y reparar en cómo todo relato que se escriba con estos ingredientes está abocado a una reconstrucción paródica o ideológica. Así, Lester Bangs puede aceptar el integrismo punk sin pestañear siquiera, enlazándolo con sus propias pretensiones primitivistas y reconociendo en los Sex Pistols, The Clash y el resto de bandas británicas del estallido punk de 1977 un aire de familia con sus amados Stooges (Bangs, 2018, p. 348), mientras que Greil Marcus dedicará sus dos grandes sumas críticas a repensar, por un lado, la autenticidad del rock como expresión de las raíces culturales estadounidenses (Marcus, 2013) y, por otro lado, el punk como extensión de las vanguardias artísticas y políticas de entreguerras (Marcus, 2019). Sin embargo, el punk se convierte para Mark Fisher en otra cosa. Cuando hace del punk una prolongación del *glam* y de ambos una expresión de la sensibilidad musical de la clase trabajadora frente al egoísmo de raíz burguesa del movimiento *hippie*, Fisher recurre a un relato simplificador y capcioso, pero hasta cierto punto verosímil. Al mismo tiempo, ese relato le sirve para sostener un anclaje legitimador del popismo que, impulsado por la iconoclastia punk, pueda resignificar el continente de la música pop como un espacio de experimentación no solo musical sino también ética y política.

Lo punk no es solo, para Fisher, la versión británica del 68. Lo que el 68 tuvo de “revolución del deseo” fue desechado por el punk como ideología consumista al servicio de un sistema que producía deseo igual que producía los objetos necesarios para su satisfacción. Fisher califica de “disciplina proletaria” la actitud congruente con el punk y el postpunk y la hace coincidir con el puritanismo al menos en sus demandas de igualdad social (Fisher, 2020, p. 275). Lo relevante de este análisis es que pone el foco en la red de relaciones que propició el estallido del movimiento postpunk y la posibilidad, dentro de esa red de relaciones, de considerar el pop como un laboratorio contracultural:

Los álbumes, las entrevistas, la prensa musical eran los medios a través de los cuales se pudo establecer un contacto entre afectos, conceptos y compromisos que anteriormente estaban confinados al ámbito privado (Fisher, 2020, p. 77).

Para considerar el pop como un laboratorio contracultural es preciso renovar el arsenal conceptual desarrollado por la crítica musical rockista y, en general, por la estética ligada a la contracultura de los 60. La nueva crítica posterior al estallido punk precisa, en palabras de Ian Penman, “un nuevo vocabulario” (Penman, “Iggy Pop: Pure Pop... For Iggy People”, *NME*, 24-6-1978, citado en Brennan, 2019), y ese vocabulario lo extraerá fundamentalmente de las teorías de Barthes, Derrida y Bataille (Brennan, 2019). Pero es sobre todo la relación de la crítica con la música lo que se discute en las páginas de *NME* y da a lo que luego se llamará “popismo” una coloración insólita en la prensa musical: frente a las clásicas reivindicaciones de lo “auténtico” como irreductible a la teoría, Ian Penman considera la teoría una exigencia epistemológica de la propia música. La música construye verdades y la teoría es el instrumento de extracción de la verdad implícita en la música, no una adherencia propagandística o un detector de valores genuinos, “auténticos”, ocultos por la música y que habría que desentrañar. Escritores como Lester Bangs podían erigirse en gurús del gusto en la misma medida en que tanto ellos como su público presuponían unos valores extramusicales que la música rock transmitía y

actualizaba: la autenticidad, la sinceridad, la sensualidad, eventualmente también la virilidad o la irrefrenable fiereza de lo salvaje, del instinto primario. Penman, en cambio, al argumentar contra la separación entre texto y textura, o entre lo humano y lo tecnológico, está cuestionando el énfasis de la crítica “on the single white saviour, on the unifying spokesman, on some sweat-browed embodiment of rock's principa ethica” (Penman, 1995, p. 38). Los principios éticos del rock: el rock como virtuosismo moral. “Lo que sigue siendo irreductible de esta música es su deseo de cambiar el mundo”, escribió Greil Marcus sobre el punk (Marcus, 2019, p. 16). El presupuesto de que el deseo (de cambiar el mundo o de cualquier otra cosa) es anterior a la música e irreductible a la teoría es justo lo que la nueva crítica pone en cuestión. Frente a esa estrategia, el pop fue visto, al menos durante un tiempo, como una posible vía de escape.

Al reconstruir retrospectivamente el camino que condujo a la consideración del pop como laboratorio de la contracultura y, esporádicamente, como campo de pruebas de una estética autoconsciente, alejada del culto *hippie* de la autenticidad y lo espontáneo, Fisher (2020, p. 31) traza una genealogía que une a la cultura *mod* con el punk a través del *glam*. Esa secuencia, cuya historia ciertamente puede seguirse en las publicaciones *underground* británicas, no es sino el desarrollo de un baile de disfraces cuyo antagonista es el mismo: el movimiento *hippie* y su Ontología Adolescente: “La Ontología Adolescente se rige por la convicción de que *lo que realmente importa* es la interioridad: cómo *te sientes* por dentro y cuáles son tus *experiencias y opiniones*”. El desaliño *hippie* es la manifestación de esa actitud, típica, según Fisher, de “hombres a los que se les permitía regresar a ese estado de infantilismo hedónico de Su Majestad el Ego, con mujeres a disposición para satisfacer todas sus necesidades” (Fisher, 2020, p. 34). Por el contrario, el *glam* es culto a la apariencia, artificio, composición: lo contrario del desaliño y la espontaneidad.

Así, una vez salvado el principal obstáculo interpuesto por la crítica rockista para excluir al pop de la legitimidad cultural, a saber, la exigencia de autenticidad entendida como grado cero de la gestualidad y, por tanto, rechazo de lo artificioso y lo afectado, la primacía del rock queda en entredicho. Es hasta cierto punto normal que hayamos tenido que pasar por el punk para conseguirlo: como cualquier canon, la estética rockista propone un criterio de dificultad, a saber: es valioso lo que es difícil y, en consonancia con la exaltación del yo despojado de convenciones, lo más difícil es exponer las emociones más ocultas, ocultas hasta para uno mismo (al estilo de Lennon en *Plastic Ono Band*). Eso quizá pueda aceptarlo el punk (que nunca rompió del todo con el primitivismo contracultural), pero lo que el punk no aceptará nunca es que la exteriorización de esa interioridad y sus traumas y desvelos se haga por medio de un virtuosismo técnico ligado a las capacidades naturales (la potencia vocal, la velocidad endiablada de los guitarristas, la resistencia de los baterías, todo lo que -en fin- hace de Led Zeppelin un modelo de excelencia) o a la solvencia económica para comprar y utilizar instrumentos caros (un tipo de ostentación que alcanzará su cénit en el rock progresivo, véase si no la contracubierta del álbum *Ummagumma*, de Pink Floyd). Como reivindicación del igualitarismo, el integrismo punk rechaza tanto las habilidades naturales como las exquisiteces tímbricas: se suple la impericia con ruido y distorsión, se disimula la mala calidad de los instrumentos con afinaciones excéntricas o combinaciones insólitas. El punk renueva el rock porque desarma el canon. Pero en la construcción del canon postpunk ya no sobra el artificio *glam*. Tampoco el artificio teórico.

Por lo que respecta a la autenticidad, la crítica postpunk tiene que asumir que, al disolver la autenticidad en la apariencia, la única legitimidad que puede alcanzar la obra musical es de signo político. Una intuición de Walter Benjamin que se vuelve dolorosamente obvia en el ambiente musical británico de los primeros años 80:

En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política (Benjamin, 1989, p. 27).

De ahí que se vea natural la introducción de términos políticos en la crítica musical del momento, como el muy comentado “entrismo”: utilizar el pop para desmontar el lenguaje y la ética del mercado desde dentro, abandonar la marginalidad (de los excesos ruidistas, de la agresividad *hooligan*, de los sellos discográficos alternativos) para abrazar la comercialidad y hacer del pop el espacio de un modernismo popular verdaderamente innovador.

Es precisamente la disolución de ese modernismo popular lo que marca la diferencia entre la crítica musical popista de los años 80 y la reedición de la confrontación con el rockismo a principios del siglo XXI. Eso explica en parte los titubeos de Fisher al adentrarse en esa polémica, consciente de que, aunque se hable de lo mismo, no es de lo mismo de lo que se habla.

El popismo del siglo XXI, también llamado “poptimismo”, queda inaugurado en 2004 con un texto de Kelefa Sanneh publicado en el *New York Times*. En él, Sanneh aborda el rockismo como esquema dominante en la crítica musical anglosajona (no solo ya británica, también estadounidense) y lo describe como parte de una ideología imperialista y misógina cuyos parámetros valorativos son extramusicales: se aplaude en el rock la presencia de lo auténtico, lo primitivo, lo genuino, lo “duro”, entendida la dureza como una expresión de violencia y masculinidad frente a la ñoñería y el “afeminamiento” del pop orientado a las pistas de baile. Sanneh descubre, además, otro elemento nostálgico en el vocabulario de la crítica rockista: su incapacidad para adaptarse a las nuevas formas de escucha musical propiciadas por dispositivos como el iPod. Frente a los nostálgicos del álbum y de los *riffs* de guitarra, Sanneh no recurre a vistosas construcciones conceptuales para desechar el rockismo como un fantasma del pasado: simplemente da por sentado que las nuevas condiciones de difusión de la música pop hacen de esta un continente tan extenso que no cabe abarcarlo con una sola mirada crítica, sea esta la que sea, y, en consecuencia, la única opción solvente es un relativismo basado en el disfrute:

Rockism makes it hard to hear the glorious, incoherent, corporate-financed, audience-tested mess that passes for popular music these days. To glorify only performers who write their own songs and play their own guitars is to ignore the marketplace that helps create the music we hear in the first place, with its checkbook-chasing superproducers, its audience-obsessed executives and its cred-hungry performers. To obsess over old-fashioned stand-alone geniuses is to forget that lots of the most memorable music is created despite multimillion-dollar deals and spur-of-the-moment collaborations and murky commercial forces. In fact, a lot of great music is created because of those things. And let's stop pretending that serious rock songs will last forever, as if anything could, and that shiny pop songs are inherently disposable, as if that were necessarily a bad thing. Van Morrison's "Into the Music" was released the same year as the Sugarhill Gang's "Rapper's Delight"; which do you hear more often? (Sanneh, 2004).

Sea o no cierto que la crítica musical de los primeros compases del siglo XXI hubiera vuelto en masa a los clichés del rockismo de los 70, conviene subrayar que también en la academia se tenía entonces la impresión de que el rock se había convertido en la expresión musical dominante en términos de globalización y expansión imperial. Así lo entendía, por ejemplo, Motti Regev al referirse a la “rockización” del planeta (Regev, 2003, p. 222).

Con todo, estamos lejos de llegar a una opinión de consenso con respecto al método adecuado para verificar esa impresión. Más relevante parece el hecho de que buena parte de la crítica musical, y no solo anglosajona, considere en las últimas dos décadas que luchar contra el rock es hacerlo contra la globalización y que apostar por el pop, el trap o el reguetón es militar en el bando de los desfavorecidos frente a la expansión imperial estadounidense. Como si la expansión imperial estadounidense fuese de ahora y no hubiera tenido nada que ver con la difusión global de esos géneros musicales presuntamente antiimperialistas.

Lo que parece celebrar la crítica musical más solvente del entorno popista o poptimista es la democratización absoluta del gusto, la incorporación al espacio teórico de voces que celebran la diversidad racial y de género y la eliminación de la barrera física del álbum como *conditio sine qua non* para acceder al mercado de la legitimidad (y a la legitimidad del mercado). Con respecto al último de estos elementos, es quizá donde la crítica de Fisher se revela más débil y su posición menos definida: en sus textos sobre música domina una entonación melancólica que se acerca a los nuevos experimentos musicales desde la convicción de que la excelencia estética es cosa del pasado y solo puede revivirse en momentos muy puntuales. Es cierto que, en ocasiones, Fisher interpreta que esa percepción viene motivada por la crisis de lo que hemos llamado “modernismo popular” y que, a su vez, esa crisis es inseparable del desmantelamiento de la escuela pública y del desarrollo del marco disciplinario ordoliberal a partir de los años 80:

Lo que se ha perdido es la prometeica ambición de la clase trabajadora de producir un mundo que exceda -existencial, estética y también políticamente- los miserables confines de la cultura burguesa. Este sería un mundo más allá del trabajo, pero también más allá del uso meramente convaleciente del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado (Fisher, 2018, p. 117).

No obstante, cabría esperar que, incluso desde un acercamiento melancólico a la música popular contemporánea, el filtro estético no ignorase las experiencias musicales generadas en contextos extraños al mercado discográfico tradicional. En este sentido, es estentóreo el fracaso de la crítica musical de nuestro tiempo, incapaz de desligarse de las condiciones de publicidad y consumo en que se desarrolló la música popular entre los años 60 y la primera década del siglo XXI. Ni la blogosfera ni las redes sociales popularizadas en los últimos quince años han conseguido dar a luz un lenguaje crítico capaz de vérselas con un paisaje sonoro cada vez más irreconocible desde los presupuestos críticos del rockismo, del popismo o de cualquier otro ismo. Quizá las pretensiones teóricas de Ian Penman fuesen las únicas desde las que cabía edificar un vocabulario rupturista y una práctica crítica acorde con los tiempos, pero en su lugar se ha impuesto el vídeo *hater* de YouTube como única alternativa al comentario track-por-track de las novedades discográficas. Frecuentemente, ni siquiera eso.

Naturalmente, por lo que respecta al segundo de los elementos señalados, a saber, la celebración de la diversidad racial y de género, Fisher no incurre en el error de considerar, a la manera de los poptimistas más recientes, que se trata de una novedad absoluta e inseparable precisamente del popismo como actitud crítica. Pues, si bien es cierto que el rockismo coadyuvó, quizá involuntariamente, a la explotación de una iconografía heteronormativa, no es menos cierto que durante los años 90 se pone en cuestión esa misma iconografía desde dentro de la cultura del rock (*riot grrrl*), aunque algunos ecosistemas como el *grunge* sean bastante ambiguos al respecto (Lay, 2000, p 227). Me interesa más la manera en que Fisher tematiza el primero de los elementos mencionados, la democratización del gusto, porque es justo aquí donde se pone de

manifiesto la inestabilidad de los cimientos adornianos sobre los que está edificada toda esta discusión. Ni siquiera la introducción del marco “consciencia de clase” evita que nos veamos abocados a la aporía. Pues, por un lado, el popismo puede ser interpretado, al menos en su encarnación más reciente, como una especie de “usurpación cultural”, la que comporta el saqueo de la cultura popular por parte de las élites:

Hay una dimensión de clase muy definida en mi rechazo al popismo. El popismo pareciera implicar la reelaboración de un set de complejos de la clase dominante: una señora de alta sociedad que se permite disfrutar de placeres prohibidos. “Debería gustarnos la música clásica, ¡pero a nosotros nos encanta el pop!” Para aquellos que no fuimos criados en la alta cultura, el llamado del popismo a mostrarse siempre entusiastas frente a la cultura de masas es bastante similar a que te digan (tus superiores de clase, por supuesto) que te contentes con tu lote. A partir de esta reelaboración de sus propios resentimientos, lo que el popismo nos quita es nada más y nada menos que el derecho de las clases subordinadas a sentir resentimiento (Fisher, 2018, p. 276).

Mas, por otro lado, ese peligro podría conjurarse mediante una especie de nomadismo, a la manera en que, por ejemplo, la cultura afroamericana ha combatido siempre los intentos de apropiación cultural por parte de las subculturas blancas: inventando códigos nuevos que resulten transitoriamente inaccesibles desde el exterior. Sin embargo, ese camino le parece a Fisher impracticable por cuanto implica renunciar a los parámetros estéticos del modernismo popular. Hay un programa estético detrás de la apelación a la consciencia de clase. El popismo de nuevo cuño es algo muy diferente a lo que se produjo tras el estallido del postpunk en los años 80:

En parte pienso que el término “popismo” es de poca ayuda hoy, porque implica una conexión entre lo que prefiero llamar “Relativismo Hedónico Deflacionario” y lo que los críticos Morley y Penman hacían a comienzos de los ochenta. Pero su proyecto era el exacto reverso de esto: postulaban que en la canción pop se podía encontrar tanta sofisticación, inteligencia y afecto como en cualquier otra parte. Significativamente, la música y la cultura popular del momento les daban la razón. Esa valoración no era una posición a priori adecuada para cualquier época, sino una intervención en un momento particular, diseñada para tener ciertos efectos (Fisher, 2020, p. 165).

Por más que desde el (legítimo) resentimiento se pueda y se deba impugnar la reconfiguración del pop como hilo musical del tardocapitalismo, lo que parece improbable es un rearme del pop (y del rock) como arma política, al menos a la manera como el entrismo de los años 80 pudo pensar el “momento dionisiaco” de la música de vanguardia. El popismo se ha vuelto un arma de las élites desde el momento mismo en que no supone impugnación alguna de la “alta cultura” que caracterizara a esas élites en el pasado:

[...] la escritura sobre música debe ser “liviana”, “animada” e “irreverente”. Esta última palabra quizá sea la más importante, porque indica que la fantasía sostenida de la que participan los jóvenes agentes de los muy viejos medios es exactamente la misma a la que se entregan los popistas: se niegan a mostrar “reverencia” a un aburrido y censorador gran Otro. Pero ¿en qué parte de los salones de juego de la cultura posmoderna brillantemente monótonos, vestidos casualmente, sarcásticos y mordaces podemos encontrar esa “reverencia”? ¿Cuál es el gran Otro posmoderno sino la “irreverencia”

misma? [...] Muy pronto aprendí que “liviano”, “animado” e “irreverente” son códigos para decir “irreflexivo” y “lugar común”. Confrontado con estos valores y sus representantes -quienes, como podría esperarse, son mucho más acomodados que yo-, a menudo encuentro una disonancia cognitiva, o más bien, una disonancia entre afecto y cognición. Enfrentado a la gente *posh* y estúpida, que dota de personal a gran parte de los medios, siento inferioridad -su acento e incluso sus nombres bastan para inducir ese sentimiento-, pero pienso que deben estar equivocados. Es este tipo de disonancia la que puede producir enfermedades mentales serias o -si las condiciones son favorables- ira (Fisher, 2018, p. 167).

Se oyen ecos nietzscheanos en esas palabras. Remiten, quizá sin proponérselo, a un texto de Nietzsche que ocupa un lugar central en su obra. Se titula “Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en una fábula”. En él recorre Nietzsche, en apenas dos páginas, la historia del pensamiento filosófico occidental desde que Platón crea el mundo verdadero (“asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso”) hasta que el nihilismo moderno lo elimina, sustituyéndolo por... “¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!” (Nietzsche, 1973, p. 52). Toda la ansiedad cultural de Mark Fisher, y no solo de Mark Fisher, en torno a la relación de la música pop con las vanguardias artísticas replica mucha de esa melancolía nietzscheana: la consciencia dolorosa (y jubilosa) de que los viejos valores de excelencia han sido subvertidos, junto con la consciencia no menos jubilosa (y no menos dolorosa) de que ninguna subversión es posible sin un modelo de excelencia. No basta con haber arrumbado las viejas pretensiones de autenticidad, tampoco basta con haber introducido la reflexión política y el momento teórico en el corazón de la música pop. No hay estética adorniana que nos saque de esa zozobra nihilista a la que conduce el popismo contemporáneo con su pomposa exaltación de la lujuria de la mediocridad. Necesitamos que el popismo de las élites nos irrite, necesitamos que visiten las caballerizas y se codeen de vez en cuando con los ídolos de la cultura popular. Solo así oiremos sonar sus joyas recordándonos que aún hay palacios que tomar por asalto.

## Referencias

- Adorno, T.W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
- Adorno, T.W. (2006). Ideas sobre la sociología de la música. En T.W. Adorno, *Escritos musicales I-III*, Akal.
- Bangs, L. (2018), *Reacciones psicóticas y mierda de carburador*. Libros del Kultrum.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1977). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Brennan, E. (2019). Post-Punk Politics and British Popular Modernism: The Reception of French Theory Within A “Renegade Tradition” of Music Journalism. *Palimpsestes* 33(1), 199-213. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.4649>
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2020). *K-Punk. Volumen 2*. Caja Negra.
- Lay, F., (2000). “Sometimes We Wonder Who the Real Men Are”: Masculinity and Contemporary Popular Music. En R. West, y F. Lay, (eds.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture* (pp. 227-246). Rodopi.
- Marcus, G. (2013), *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock & roll*. Ediciones Contra.

- Marcus, G. (2019). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Nietzsche, F. (1973). *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza.
- Penman, I. (1995). Black Secret Tricknology. *The Wire* (133), 37-40.
- Regev, M. (2003), 'Rockization': Diversity within Similarity in World Popular Music. En U. Beck, N. Sznaider y R. Winter (eds.). *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*. Liverpool University Press.
- Sanneh, K. (31 de octubre de 2004). The Rap Against Rockism. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>
- Wald, E. (2009). *How the Beatles destroyed rock'n'roll: an alternative history of American popular music*. Oxford University Press.