

Por *Julieta*

Creado 08/12/2011 - 09:08

Editorial

Introducción

Los artículos presentados en esta revista son representativos de una variedad de posibilidades estratégicas para comprender las imbricaciones estratégicas entre juventud y música. Luego de presentarlos muy brevemente, queremos discutir algunas cuestiones que los atraviesan y permiten comprender mejor lo que se discute cuando se ponen en relación música y juventud.

El artículo de De la Peza sobre los jóvenes y ska en México aborda de forma nítida un dilema clásico (el de si los productos de la industria cultural vehiculizan algo más que opresión) y nos propone una solución audaz para la tradición con que dialoga (opone a la omnipotencia de los medios la potencia resignificativa de los ?receptores? en el contexto de una problematización que en esta introducción discutiremos ampliamente). El trabajo de Aliano, López, Pinedo y Welchsinger pone de manifiesto la densidad de la trama social en que se ejercen semejantes potencias, y complejiza, con acierto, la escena en la que se realiza la resignificación, alertándonos acerca de la posición específica y diferencial de quienes reinterpretan la música que escuchan e inscriben esa recepción en verdaderas reliquias (las banderas confeccionadas por los seguidores de Patricio Rey y del Indio Solari). Al mismo tiempo, tenemos en estos artículos un viaje de México a Argentina, de investigadores que han formado escuela, a jóvenes que con finas preocupaciones y estrategias de investigación ayudan a delinear la nueva agenda. En esta última línea también se inscribe el trabajo de Silba que asume una tarea doblemente importante: por un lado, remueve los estigmas que el sentido común (y, decimos nosotros, también el de los analistas) proyecta sobre la cumbia; por otro, erosiona las formas androcéntricas de comprender la referencia a las mujeres del universo en que ese género musical se practica. En su trabajo, la violencia y los supuestos que permiten su despliegue son expuestos de forma tal que a partir de su descripción las preguntas cambian: no se trata de explicar la violencia, sino cómo podrían ser diferentes las cosas con tantas evidencias y encadenamientos que la viabilizan. El texto de Burgos Dávila avanza en la misma temática, mostrando de qué forma la violencia se hace parte de los textos sociales atravesando el espacio de la producción musical en el caso de México. El trabajo de Regina Novaes, que presentamos por primera vez en español, recogió anticipadamente todas las vetas referidas (entre otras, las relaciones entre juventud, rebelión, violencia, música, género y las dimensiones estéticas de la acción) y muestra en acto cómo es posible conjugarlas. Es un caso que muestra cuánto se beneficiaría el mundo hispanoparlante de un contacto más fluido con la producción brasileña. Y se trata de un caso paradigmático: hace más de diez años anticipó estas conexiones y su mejor tratamiento posible. Como una cronista en la trinchera, fue visionaria. Como investigadora fue sanamente incapaz de conceder a la lógica de los compartimientos estancos que sólo sirven para esquematizar, pudo ofrecernos un ejemplo vigente acerca de cómo concebir la pluralidad, fluidez y ambigüedad de los lazos a través de los cuales se coproducen música y juventud.

Los textos de reseña y entrevista que adjuntamos a los artículos son parte de un esfuerzo adicional. Pensamos que los fenómenos referidos y analizados requieren el diálogo con reflexiones teóricas actuales en las que alcanzan su mayor significación. Con ellos, entregamos al lector la posibilidad de ejercer esas conexiones en contacto con la letra y la voz de autores de clave: la clásica obra de Becker, la radical intervención de DeNora, las experiencias en curso de Blázquez y Carozzi.

Música y juventud: salidas de la adolescencia

A modo de discusión introductoria, queremos poner en reflexión algunos de los supuestos que provocan automatismos del análisis, reseñando avances de investigaciones y discusiones teóricas que proponen un horizonte de maduración/superación para los estudios sobre música y juventud y para la expectativa que esta conjunción propone. En este recorrido, también daremos cuenta de la presencia de los artículos que componen este volumen.

En el primer apartado de este trabajo, nos interesa llamar la atención sobre una especie de naturalismo de la edad y la música. En el segundo apartado, nuestra elaboración de la centralidad de la hegemonía no reniega de la perspectiva que toma en cuenta los fenómenos desde el punto de vista de su participación en la producción de una relación de fuerzas y su dimensión simbólica, ni tampoco de dicha centralidad. Nos preocupan, sí, los automatismos y los empobrecimientos que derivan de su uso mecánico. Así, es más bien un momento de crítica para conectar esta perspectiva y su importancia con dos enunciaciones contemporáneas. Una de esas enunciaciones, en el mismo apartado, es que la forma de los análisis relativos a la hegemonía puede empobrecer incluso esa misma perspectiva. La otra enunciación vertebra el tercer apartado y recupera definiciones de la música, lo social y lo cultural que tienen consecuencias para el análisis de la relación entre música y juventud (como para la forma de abordar su carácter de disputa hegemónica). En el cuarto apartado recuperamos de la bibliografía actual y de las investigaciones que hemos realizado algunos de los ejes principales de una agenda actualizada de investigación en los que las perspectivas expuestas y criticadas pueden hacer o hacen su mejor aporte (algunos de los ítems de esa agenda están incluidos en este número de la revista).

Pero antes de recorrer la agenda anunciada permítasenos comenzar de nuevo, en perspectiva histórica. La consideración de la relación entre música y juventud en las ciencias sociales de nuestro país tiene una pequeña historia de la que quisiéramos aislar un trazo para encuadrar este trabajo. Sociologizar prácticas hasta entonces poco sociologizadas, en el marco de una ciencia social que hasta cierto momento apuntaba con solemnidad a objetos inmensos, materialmente inabarcables y muchas veces declinantes, fue innovador y atractivo. Ese fue tal vez el éxito de un incipiente relanzamiento de la sociología de la música que en Argentina se vinculó fuertemente a una ciencia social de la juventud y a una visión sobre resistencias a la última dictadura militar. Los científicos sociales en formación en aquella época tenían en esa operación el testimonio de la posibilidad de hacer sociología con algo que los atravesaba o, al menos, les pasaba muy cerca material y sentimentalmente (y esto también era importante en unas ciencias sociales que en los años iniciales de la transición democrática eran renacientes y entusiastas, pero carentes de recursos, casi desiertas de hallazgos que no fueran los propios estudios sobre la transición y que encontraban en la aproximación a la música un referente empírico de bajo costo y alto rendimiento) .

El efecto de aprobación que anudaba esta jugada se hizo amplio y productivo cuando las ciencias sociales estaban muchísimo menos desarrolladas que hoy en Argentina y cuando ese gesto, ¿inaugural?, permitía actualizar la ciencia social variando los actores, proponiendo ejes y objetos concretos, conectando debates locales con los de otros espacios académicos. Se continuó en investigaciones que son parte de una línea más o menos establecida en nuestro sistema científico y puede comenzar a ser interrogada en algunos de sus supuestos habituales. Esta línea de investigaciones, que propone la asociación entre juventud, música y, muchas veces, política, debe ser interrogada en inercias, logros, puntos muertos y

perspectivas que se nos hicieron tangibles a lo largo del proceso que incluye la edición de este número de la revista como del proyecto de investigación en que comenzamos a desarrollar nuestra perspectiva actual. La posibilidad que tuvo una generación de científicos sociales de analizar su placer, sus filias y sus fobias como hecho sociológico debió tomar oxígeno contra el riesgo de volverse, más que repetitiva, pobre; más que sociológica, ingenua. Entiendo que este riesgo, en el ámbito de las ciencias sociales de nuestro país, está señalado/conjurado por un conjunto de proyectos e intervenciones que, en acto, al promover pesquisas capaces de trascender lo habitualizado (algunos géneros o variaciones del rock, sobre todo el nacional, el material de las letras), descentraron productivamente el impulso inicial generando una nueva etapa de esos estudios. Sin embargo, permanecen automatismos que resulta posible y necesario discutir. Aquí abordaremos algunos de ellos: el binomio música/juventud, la forma que cobra la problematización derivada de la noción de hegemonía, la necesidad de un diálogo con las concepciones contemporáneas sobre las relaciones entre música y sociedad.

Este texto transcurre en el discernimiento de lastres y cristalizaciones obstaculizadoras y desafíos que se presentan en (y al) panorama de investigaciones sobre música y juventud. Se trata de examinar algunas expectativas tradicionalmente presentes en estos análisis, de dar lugar a la circulación de otras perspectivas, capaces no sólo de abrir nuevos caminos, sino también de devolverle movimiento a conjunciones que, viéndolas desde el presente, parecen haber pasado un largo tiempo enyesadas.

¿Música = juventud?

¿La música es una actividad predominantemente juvenil?, ¿la juventud es predominantemente musical? Es necesario tornar contingente una conclusión que silenciosamente parece ir tomando el carácter de hecho necesario: poco se escribe sobre música sin el vínculo con la juventud, y la relación música-juventud está hipostasiada en los estudios sobre juventud. Más importante aún es que este supuesto no está despojado de asociaciones que afectan las investigaciones y las concepciones emergentes. A veces infantiliza o al menos empobrece a los jóvenes, olvidando cuánto hacen además de ¿expresarse musicalmente? o ¿identificarse socialmente a través de la música? (también veremos más adelante que en la relación con la música hay más variedad de la que se explora bajo el concepto-resumen de ¿identificación? ¿o sea, se comprimen las razones por las que se supone que un ¿joven? se aproxima a la música?). A veces, los torna blanco de una idolatría político-analítica análoga a la que practican los populismos de toda índole cuando se atribuye o intenta encontrar en esas identificaciones nada menos que un ¿potencial revolucionario?. Así, es necesario poner en evidencia y en cuestión una serie de elementos contenidos en el supuesto que establece una relación biunívoca entre una edad y una práctica que sería representativa de esa edad en una clave específica.

Partamos de un hecho: la juventud, en ciertas versiones, es en nuestras sociedades una referencia ética y vital que parece concitar las voluntades, expectativas y autoajustes de los sujetos independientemente de la edad. El modelo de realización, la referencia estética, el desempeño ideal es el juvenil o tiene elementos de una juvenilidad mítica reverenciada como omnipotente y soberana. Agilidad, fuerza, ambición, creatividad, son parte las virtudes que definen un valor que, a pesar de todo lo que decimos en lo que sigue (o quizás gracias a ello), resulta tan hegemónico como desgastante de las subjetividades. En este contexto, dos observaciones que pretenden desnaturalizar la relación juventud, música y ciclo vital. En primer lugar, y por varias razones, pareciera que es problemática la existencia de ¿una? ¿música joven?. Hay muchas músicas jóvenes y los ¿jóvenes de hoy? tienen un menú ¿infinito? en sus opciones y en su complejidad de combinación. Si la música es parte de la educación sentimental (en un sentido amplio de este término) de las generaciones contemporáneas (y ese es un tema que justifica la actual expansión de investigación social de la música), no lo es desde las dos o tres últimas décadas, sino al menos desde hace seis o siete. No es que no lo fuese otrora, pero sí en un sentido particular, motorizado por la industria discográfica, por los medios masivos y por el hecho de que el tiempo está cada vez más habitado de

música y señales audibles (Yúdice, 2007). ¿Una música?, una misma música, ha sido parte, de formas diferentes, de varias ¿juventudes?, como puede observarse en la suma de generaciones que acude a ciertos recitales, en el asombro indebido que le causa al cuarentón ver a un sesentón escuchando a Spinetta. Pero también debe observarse, inversamente, la actual dispersión de gustos musicales juveniles que incluye a los ¿jóvenes? que se identifican con las ¿músicas jóvenes? y no tan jóvenes de la actualidad y de todas las épocas pretéritas en una dinámica de individualización del menú musical que en las generaciones nuevas es intensa como en ninguna otra época anterior (Semán y Vila, 2008) ¿nunca olvidaré la gracia con que un veinteañero que cultivaba su originalidad pedía, en una tienda de Buenos Aires, la discografía entera de José Alfredo Jiménez?.

En segundo lugar, resulta importante subrayar que ¿juventud? implica una relación diversa y compleja con la edad, y también valores expresados en formatos variados y de ninguna manera consensuales en sus formas y contenidos. Hay muchas juventudes en un género musical y muchos géneros musicales para la juventud. Pero también las músicas ayudan a producir juventudes diferentes y a construir de maneras diferentes el ciclo vital y sus divisiones. Se suele decir, dóxicamente, que ¿juventud? es una categoría socialmente construida. No obstante, se ignora hasta dónde ese principio noble se pierde cuando se centra el estudio en los sujetos cuyas edades están entre los quince y los treinta años y se prioriza en su enfoque la (con) fusión de las tensiones de la socialización secundaria con un supuesto carácter esencial de lo juvenil: un potencial de rebeldía sistémica que debería expresarse en la música (no es por nada que no hay entre nosotros ningún estudio sobre la generación de Fiebre del sábado por la noche ¿ver nota 6?). No se puede estudiar la noción contemporánea de ¿juventud? si no se recupera la contingencia radical del contexto de luchas por la definición de las juvenilidades y del ciclo vital que tiene un factor en la música y crea valores propios de ¿jóvenes? independientemente de la edad, o hace circular músicas que permiten establecer puentes entre generaciones que tienen veinte, treinta y sesenta años.

Evidenciando la lógica que queremos poner de manifiesto, Carozzi (2005) señala que, en las milongas de Buenos Aires, varones bailarines de tango de más de 65 años de edad son considerados los mejores bailarines por profesores, turistas extranjeros y mujeres, lo que a su vez los convierte en los varones más deseados y codiciados en ese contexto de baile. Por lo tanto, lejos de ser atribuidos como naturales los valores que atraviesan las fracciones etarias y que se otorgan a cada ciclo vital, es el procesamiento social de los mismos el que los carga de un sentido particularizado y específico. En una dirección similar, el trabajo de Spataro sobre un club de fans de Arjona (2010, 2011) nos muestra que la producción musical de este cantautor, habitualmente vinculada a lo etario, a través del trabajo de sus líricas sobre las consecuencias del paso del tiempo en la vida de los sujetos, cuerpos y relaciones afectivas, es principalmente retomada en los usos y acercamientos de sus fans de un modo diferencial a como este tipo de música o de consumos es catalogado por las industrias y los medios (exclusivamente como objetos orientados ¿para mujeres de mediana edad?). Por el contrario, Arjona es seguido por personas, mayoritariamente mujeres, en una franja etaria que abarca desde los once hasta los ochenta años de edad. Y el tópico romántico que predomina en esta producción posibilita un proceso de identificación para ellas, pero no en tanto ¿jóvenes?, ¿adultas?, ¿mayores?, sino en tanto mujeres vinculadas al deseo, condición generalmente atribuida a la juvenilidad. Sumado a esto, el estudio de Gallo (2011) permite radicalizar el cuestionamiento de la identificación entre lo juvenil (equivalente a una edad) y la música a partir del estudio de una producción electrónica dance específica en Buenos Aires, ya que, en este caso, no sólo la juventud no incluye edades no contempladas habitualmente en la definición dominante del término, sino que, a su vez es la misma práctica musical y en particular la práctica de baile (¿el estar bailando?) lo que produce la experiencia de ¿ser joven? y habilita ¿una vuelta? o una permanencia ¿en juventud?, ¿en estado?.

En relación con estas dos observaciones, es posible precisar un sentido a la vez más radical y más elaborado para la mediación de la música en relación con la edad y lo juvenil. Más allá del carácter expresivo o constitutivo que se decida otorgarle al acercamiento hacia la música, esta tiene en la realidad

y el análisis papeles mucho más variados que los que implícitamente se le reconoce. El sentido social de la música se define por el 'uso', y esto en un sentido que excede la idea de la capacidad interpretativa de los 'oyentes' como definidores de una propuesta de sentido que les llega desde 'la oferta'. La música se define por su uso, en el entendimiento de que su implicación en la vida es variable y determinante de su sentido: la misma música no sólo significa diferente para diferentes sujetos, sino que toma lugar en y da organización a experiencias diferentes por su significación, por su valor vital, por el ángulo de la existencia con que se conecta, dando lugar a veces al sentimiento amoroso, a veces a la reflexión existencial, a veces al dinamismo matutino en un frío invierno, apuntalando no sólo una comprensión sino un curso de acción, emoción y sensibilidad recibida y devuelta al ambiente social. Si esto es así, la propia conexión música-juventud (cada uno de los términos por separado y en su conjunción) tiene una contingencia y una incidencia habitualmente negada por las suposiciones que discutimos. La noción de uso aplicada a esta conexión tiene que tener una radicalidad y hablar de una capacidad constitutiva recuperables teóricamente como una imbricación fundante del sujeto y la música en el uso mismo y no como una conexión de entidades preexistentes. Y por esto nos ha resultado fundamental incluir una reseña extendida de la contribución de Tia De Nora. La ausencia de problematización de los efectos de esta imbricación es ejemplarmente patente en dos síntomas específicos de los análisis sobre música. El retrocentrismo de las interpretaciones sociológicas y la ceguera ante la articulación de la música con el baile (actualmente y cada vez más en discusión y superación), así como el verbalcentrismo en los trabajos de campo, producto de una falta de problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento (Carozzi, 2011, en prensa), son subcapítulos de la falta de radicalidad de noción de uso cuando es restringida al 'mensaje' y 'la comprensión de lo dicho'. La falta de foco en emociones, energías, 'corporalidades', movimientos, hace que una serie de usos de la música, vehiculizados por todo lo que trae el sonido como tal, estén opacados, salvo las supuestas communitas extáticas que un observador externo puede conjeturar ante casi toda danza. La oposición entre el 'contexto' y lo que lo trascendería es, en general, la madre del olvido de esta imbricación entre música y sociedad (en este caso, música y juventud).

De la hegemonía como a priori a la hegemonía como punto de llegada

Analizando las alternativas entre las que se distribuye de forma dominante la interpretación de la música electrónica dance, Gallo (2011) expone una forma ejemplar de una oscilación analítica que no cuesta reconocer como ampliamente difundida. Se muestra que es consensual caracterizar la música electrónica como un género que cuestiona los parámetros del arte occidental en cuanto al estatuto y materia de la música, las distinciones y el paralelismo entre músicos/actividad y públicos/pasividad y las relaciones entre humanos y tecnología. Asimismo, en el contexto de una discusión relativa a la sexualidad, las drogas, el baile, muestra cómo la bibliografía discute su posible carácter contestatario (Best, 1998). Para algunos autores, la ausencia de presiones moralizantes respecto de los consumos de drogas ilegales, los comportamientos sexuales y la expresión corporal dotan al fenómeno de un potencial democratizador o de transformación social (de Souza, 2006; Gore, 1997; Gilbert y Pearson, 2003; Thornton, 1996; Rietveld, 1998; Pini, 1997) al celebrar el hedonismo y por el tipo de organización de la producción musical; para otros se trata de una propuesta sectaria, elitista (Reynolds, 1998) o clasista (Bradby, citado por Thornton, 1996), o que difícilmente puede ser vista como un movimiento contracultural (García, Leff y Leiva, 2003). En definitiva: ¿emancipadora o no?

Preguntamos: ¿no simplifica radicalmente llevar a este punto el análisis de un fenómeno que implica la transformación de paradigmas estéticos, de pautas de profesionalización y mediación, de fronteras redefinidas entre el 'ruido' y la 'música', de usos del cuerpo y de las relaciones entre sujetos y cuerpos, de construcción de los géneros? (y no es que esas alternativas simplificadoras no existan en otros campos de análisis o acaso no es un dato que en relación con otros géneros musicales tenemos la

misma situación. La cumbia villera ¿es emancipadora de las mujeres o refuerza su subordinación?, el rock ¿subvierte el sistema o lo reproduce?). La extensión y naturalidad de este tipo de razonamientos ¿no revela la fuerza y la naturalidad con que se estanca el análisis, generando modos pobres, rígidos, apriorísticos y gruesamente dicotómicos en el análisis de los fenómenos musicales?

La postulación de la disputa hegemónica como perspectiva genérica, abstracta (¿abstraída del contexto? y reducida en su riqueza como dimensión), resulta empobrecedora cuando es una transferencia automática y vacía del postulado ¿no olvidar la dimensión política?, sea del resultado de una investigación a otra o desde la premisa teórica pura a la investigación de un nuevo caso (por ejemplo, los usos juveniles de la música, sobre todo cuando no se dimensiona el caso ¿en sí? y en sus relaciones con la ¿sociedad mayor?). En este razonamiento, la consistencia ¿hegemónica? de todo objeto social parece tener la arquitectura de un edificio conocido de una vez y para siempre; y en ese plano todo sucede como si el orden simbólico en el que se traman las relaciones hegemónicas estuviese concebido como plenamente determinado (como si y las relaciones de hegemonía que se disciernen surgieran de una planilla de análisis sin terceridades, indeterminaciones, ambigüedades ni contradicciones). Todo esto que automatiza el análisis lleva bien al alegre descubrimiento de contrahegemonías por doquier, bien a la adjudicación de un carácter funcional a la dominación a todo aquello que no aporta a formular y consumir un ¿cambio sistémico?. Además, suele suceder a menudo que esta última mirada reivindica el valor sociológico del juicio estético, permitiendo que a través de este último, como a partir de la bipolaridad analítica antes referida, se filtren sociocentrismos de todo pelaje.

Señalaremos brevemente tres cuestiones que fundamentan, más que una distancia, nuestra elaboración crítica de esta exigencia que deriva de, y en ciertos casos congela, no sólo la vertiente gramsciana, incluso ciertos desarrollos frankfurtianos, sino también, en otra clave teórica, el impulso bourdiano. Dichas concepciones se otorgan el papel de una crítica al movimiento por el cual el sujeto es solicitado socialmente a partir de lo que se le inculca socialmente. En ello, esas concepciones son indispensables. Es dispensable, en cambio, la simpleza, la llanura de las superficies sociales que se surge cuando en uso de esa concepción todo puede ser dicotomizado y comprimido, cuando el analista rueda con el analizado en la misma ola en que este se choca contra el piso sin poder distinguir el complejo de fuerzas contradictoria que hace esa caída contingente (o cuando el analista se deja encandilar por los poderes de la dominación y no puede ver más resultados que los planes o goces que le atribuye al poder). Los análisis de De la Peza y Alliano, López, Pinedo y Welchsinger (en esta revista) dan cuenta de toda la complejidad que debe asistir a las investigaciones que interrogan el valor político de la música ilustrando las alternativas de interpretación posibles, las amplias y sutiles condiciones de la ¿recepción?.

Por un análisis no dicotómico

La dicotomía que tensa el análisis de la música electrónica dance, o la que preside el análisis de la recepción de Arjona o de la cumbia villera son ejemplos del obstáculo que debemos elaborar y superar. Bien se dice, como fundamento de la perspectiva que lleva a esa polarización, que es necesario reintegrar lo popular, lo subalterno, lo dominado, a la totalidad social para dar cuenta de lo real social, consistente en relaciones de fuerza materiales y simbólicas. El problema aparece, por un lado, cuando se desprecian mediaciones que matizan las innegables jerarquías y relaciones de fuerza simbólicas que pueden y deben descubrirse entre formas culturales. Por otro lado, también se plantea un problema cuando se ignora que, en el espacio relativamente indeterminado en que se procesan y combinan los ejes de múltiples posibilidades hegemónicas, se presentan diferencias, texturas, ambigüedades y situaciones que admiten rótulos más específicos y más abiertos que resistente/no resistente (o que, independientemente de ello, cualifican la relación de fuerzas que se pretende caracterizar, justamente, obviando esa novedad) . Que dos grupos sociales disputen en un mismo término (por ejemplo, rock) nociones diferentes, contrapuestas y de legitimidad diferenciada, que esa situación sea relacional, no quiere decir que el análisis pueda

reducirse, sin pagar un precio carísimo, a la escena cara a cara en que se encuentran. Lo que traen a esa escena, sus raíces, no sólo determina esa escena, sino que se proyecta más allá de ella y tanto sus raíces como sus proyecciones constituyen objetos relevantes de investigación.

En el ejemplo que citamos más arriba, la insistencia y la contraposición en demostrar bien el carácter ?emancipador?, bien el carácter ?esclavizante o reproductivo? de la música electrónica dance (como al rock o a la cumbia villera, por mencionar algunos casos) obliga a realizar algunas interrogaciones desnaturalizantes del ?marco teórico? que se implica en ese uso de la hegemonía. Sin renunciar al horizonte interpretativo que determinan las disputas hegemónicas como clave de interpretación de un escenario social, es necesario considerar las complejidades de lo real y las posibilidades de los analistas para preguntarse en qué medida plantearse esta exigencia, en términos inmediatistas, dicotómicos y simplificadores (por ejemplo, ¿consume el rock chabón un camino de efectivo cuestionamiento del capitalismo en sus lógicas sociales y estéticas?), no lleva al empobrecimiento de la respuesta que se busca con esa guía. De la toma de distancia de un dispositivo que enreda un sujeto en una hegemonía a la formulación de una alternativa, o a la recaída de la voz del otro, no hay un solo paso.

Una cuestión, que necesita ser señalada y superada, surge del siguiente razonamiento que cuestiona la lógica de suma cero que se imprime al análisis de la hegemonía. Supongamos que la música y la articulación político-hegemónica de lo social fuesen todo el tiempo coextensivas, que toda dominación tiene sistemáticamente una dimensión musical (o que toda música participa decididamente de la producción de una relación de fuerzas). Aún así, debería decirse que la escala de la apreciación propuesta para entender el papel de la música torna inmediatamente poco interesante, imposible de apreciar (o reproductivo), lo que no tiene potenciales nítidos, unívocos y altísimos de transformación de lo social. Esto sin contar que las cosas se complican cuando, como sabemos, las relaciones de hegemonía más desarrolladas y determinantes, aquellas que dan lugar a una estabilización sistémica, integran relaciones de hegemonía parciales y contrapuestas (la hegemonía del ?neoliberalismo? supone diversas formas de dominación simbólica articuladas en efectos estratégicos). Pero hay algo más. Los efectos políticos que podrían atribuirse cualquier intervención musical tienden a ser, además de entramados en otras dimensiones, temporalmente variables, ambiguos y abiertos. La exclamación cantada por Kapanga, ?Andate a dormir vos, yo quiero estar de la cabeza?, ¿implicaba discutirle el uso del tiempo a Duhalde ?que quería terminar con la ?nocturnidad?? o podía legitimar una forma de abstención social que, en última instancia, reforzaba la continuidad de las asimetrías existentes? Para que una eventual respuesta a esa eventual pregunta deje lugar a algo más que una interpretación simplista, debería examinarse además de ?en uso y circulación?, además de ?en contextos?, a lo largo de la trama histórica en que esa música interviene, teniendo en cuenta que lo social se hace de tiempo.

Para decirlo de una manera que sintetiza todo lo que dijimos en este punto: al prescindir de la hipótesis de múltiples pliegues, ambigüedades estructurales, desarrollos históricos, singularidad de cada escenario, la pregunta por su eficacia hegemónica/contrahegemónica formula un rango de efectos posibles estrechamente bivariado y difícilmente comprobable en el ámbito social e histórico en que se lo interroga. Más aún: tal vez esto sea interponer un filtro normativo y ?pedirle demasiado? al fenómeno, desperdiciando la observación para confirmar otras posibilidades analíticas que se encuentran ?más acá? de la hegemonía o aun en un cierto estado de la batalla hegemónica (por eso es que tal vez, como resultado de ?pedirle demasiado?, luego ?se encuentra nada?).

Pues, como esa batalla no está al rojo vivo todo el tiempo ni en todo espacio, preguntarse cuánto erosiona tal o cual expresión musical al neoliberalismo implica la pretensión de constatar un rango de efectos que sólo se presentan agregados y más claramente en unos momentos que en otros de lo observable. Esto sin contar que, como la medida de lo contrahegemónico debe ser una cierta versión de la alternatividad política, se vuelve a subir el listón que deben alcanzar los sujetos para calificar como contrahegemónicos (o se alienta el entusiasmo imputativo del analista para afirmar que el fenómeno alcanza ese listón).

Si alguien pretende haber resuelto estas preguntas ¿no resultaría sospechoso de sobreanálisis? Cuando leemos que un trabajo o un proyecto de investigación sobre cualquier banda de la calle se deja llevar por este entusiasmo y confunde la postulación del horizonte hegemónico de las prácticas con la verificación efectiva de un grado de esa relación, es posible convencerse de un hecho: que la postulación de este criterio de análisis reproduce invertido el error frecuentemente atribuido a los etnógrafos (confundir el fenómeno con la unidad de observación). En estos casos se propone una escala de análisis que excede la unidad de observación, pero se olvida ese hecho y se termina, obstinadamente, como decía Geertz cuando amonestaba ciertos usos, queriendo ¿observar el mundo en una taza de té?. Insistimos: no es necesario prescindir de esta perspectiva, es necesario no utilizarla mecánicamente y simplificadoramente.

La hegemonía como punto de llegada

Pero no sólo se trata del contraste entre la pobreza de la escala analítica y la realidad o de la comprensión del fenómeno en lo inmediatamente observable. También se trata inversamente de la amplitud de lo que es abarcado por (y desconocido en) la unidad observada. Es que no sólo se exige de más a los fenómenos, sino, también, de menos. Una amplitud que se sacrifica, tal vez innecesariamente, pues la pregunta por la hegemonía, redimensionada, hasta se beneficiaría de estas aperturas. Volviendo al caso del dance: si se toma en cuenta todo lo que esa música incide en prioridades en cuanto al uso del tiempo y la conciencia, normatividades sexuales, relaciones con la propiedad y la profesión, patrones perceptivos, formas de articular una reacción corporal y una sociabilidad (Gallo, 2011), puede verse que hay una serie de terrenos muy diferentes en los que evaluar y luego armonizar evaluaciones sobre eficacia político-hegemónica de un género musical. A su vez, debe contarse que, en la medida que los fenómenos de producción de hegemonía son fenómenos temporales, muchas veces de transmisión y/o acumulación intergeneracional, y dan lugar a efectos en diversos plazos, las preguntas no siempre pueden plantearse del mismo modo ni en cualquier momento. Entonces, uno se pregunta si, además de ¿pedir demasiado?, como decíamos arriba, no se pierde también demasiado por presionar el análisis tan taxativamente hacia conclusiones tan nítidas donde hay ambigüedades, hacia corolarios tan inmediatos donde hay tiempo por transcurrir, con escalas tan groseras donde hay tantos estados y tantas variaciones a considerar.

A los fines de entender cómo se relacionan un género musical, sus seguidores y sus usos con ¿el capitalismo? ¿usado indebidamente como categoría genérica y aplicada a situaciones singulares?, es necesario tener en cuenta, al menos, las complejidades antecedentes para preguntar por la capacidad de una escena musical de afectar relaciones de fuerza tan agregadas y dependientes de otros factores, muchas veces más poderosos. Si algo de esto ocurre, no es lo único que ocurre, ni lo único importante. En cambio, mucho de lo que es parte de esa escena se borra por el arrobamiento con que se concurre al encuentro de la hegemonía, ignorando que ella sólo puede encontrarse como una viga maestra, que exige reconstruir la arquitectura singular en que esa viga es maestra. Es fácil encontrarla cuando tenemos los planos y cuando los planos son universales. Es muy difícil reconocer esa viga maestra en construcciones desconocidas en las que avanzamos tanteando. Si, como se decía en otros tiempos, y como se puede entender esta lógica de la reconstrucción de la totalidad, ¿lo concreto es lo concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones?, será muy difícil hallar hegemonías por decreto apriorístico en el análisis. Pero, aparte, no es necesario desperdiciar todo el rendimiento sociológico que tienen esas piezas que rápidamente descartamos como escombros irrelevantes cuando se avanza ansiosamente por el socavón hacia el discernimiento del oro puro de la hegemonía y la contrahegemonía.

La música existe en la vida de los jóvenes y, aun cuando portase relaciones hegemónicas, esperando la captación de nosotros, los sagaces de siempre, también porta interpelaciones que construyen corporalidad, oído, sensibilidad a la vibración, capacidad de imaginar. En todos estos terrenos, podrá verse con razón el terreno de concreción de hegemonías. Igualmente, hay experiencia social variable, digna de registro e interpretación per se y por el propio análisis de la hegemonía. Porque, por ejemplo, hay procesos

de diferenciación que, sean cuales sean sus efectos hegemónicos, tienen valor de historia cambiante digno de nota per se y de interpretación en marcos analíticos relativos a la ?evolución? de las sensibilidades, las estructuras etarias, las articulaciones entre objetos y actores, etcétera.

Claro que no se trata de volver a distinguir entre ?cultura? (?valores?) y ?sociedad? (?conflictos?), sino de registrar que la experiencia de los sujetos supone, además de la relacionalidad de la hegemonía, como momento analítico, lo sedimentado, lo que los sujetos viven y practican a diario, pero que cambia históricamente. Se trata asimismo de mantener permanentemente un doble registro en el análisis: el de las simbolizaciones que caracterizan una experiencia, el del valor de estas simbolizaciones en relación con otras simbolizaciones (que implican relaciones de fuerza que son objetivas, pero no agotan la descripción ni las variaciones sociales de la experiencia ?¿o acaso la cumbia villera sólo tiene eficacia social e interés sociológico porque en la declaración de su gusto ?se interioriza o se rechaza la dominación???).

Confundir un posible punto de llegada del análisis con los momentos de su despliegue y luego, por añadidura, modelar los análisis subsecuentes de acuerdo con esa confusión es empobrecer el cuadro en que elaboramos ese punto de llegada, pero también la misma dimensión de la hegemonía (pecado de abstracción imperdonable en la lógica hegeliana en que se funda una concepción de hegemonía que enfoca tanto el resultado como el proceso). El análisis inmediatista de la hegemonía conduce a ignorar tanto sus temporalidades como la riqueza de las sincronías en que se despliega y termina justificando la referencia al concepto en una razón genérica (la necesidad de generalización y totalización) que, más que presidir el análisis, aniquila la experiencia social.

El canon y el análisis

Son muchos los que, cuando se les describe, por ejemplo, la lógica con que los lectores de autoayuda entienden, significan y usan los libros, reaccionan tronantes: ?pero eso no quiere decir que sea buena literatura?. La racionalidad posible de la acción de los otros les resulta lógicamente imposible porque estéticamente intolerable o viceversa. Y no es casualidad, porque la unión entre uno y otro juicio reside, para ellos, en un saber siempre reivindicado de antemano: el conocimiento de la verdad sociohistórica, de las categorías de objetividad del mundo (que en esa doctrina son las determinaciones estructurales, pero también las subjetividades que necesariamente surgen de una misma forma). Un saber que implica la posibilidad de reconocer en el gusto de los subordinados los hilos sutiles que lo vinculan a la adhesión brutal a sus amos.

La reivindicación del juicio estético entendido como indicador del juicio sociológico, derivada de la anterior reivindicación, es al menos problemática. La pobreza de la cultura pobre debería ser siempre una afirmación sospechosa aun cuando la afirmación de su riqueza no sea un indicador de insubordinación hegemónica. Daremos un breve rodeo que no concluye definitivamente la imposibilidad de asimilar el juicio sociológico al estético, pero muestra la productividad sociológica de la suspensión de categorías que son parte tomadora en el juego que analizan.

Tomemos la siguiente contraposición de la bibliografía relativamente reciente. Según Svampa, la cumbia villera posee, por sus letras hostiles a la policía, un ethos antirrepresivo que diluye su potencial de antagonismo y erosión de la dominación en la medida en que se diluye en una apología de ?un modo de vida (el descontrol, la droga, el delito), mediante la afirmación festiva y plebeya del ?ser excluido?? (Svampa, 2005: 181). La crítica de Alabarces, que conduce a una forma más precisa de concebir el modo de la politización subrayada por Svampa, merece ser largamente citada por la especificidad de ese logro, como por la lógica del razonamiento ofrece:

aunque nos tiende a coincidir con Svampa, y argumentar que el ethos antirrepresivo se disuelve en una falta de caracterización e historización adecuada, nos alimenta la sospecha de que eso supone a la vez la creencia en un único tipo de politización y un ligero etnocentrismo, que confía en una politicidad moderna, ilustrada y prescriptiva. (Alabarces, 2008: 56)

Esta lectura apunta a ver la politización implícita en la cumbia villera y el rock como una ?politización aunque sea por posición: porque señala un diferencial [...] en épocas en que toda desigualdad se pretende escamoteada? (Alabarces, 2005: 56).

Dos comentarios de una interpretación que podemos suscribir y desplegar, tal vez, más allá de su intención. La crítica a Svampa insiste metodológicamente en todo lo que el relativismo tiene de confiable, de realista, de ?objetivo?: detener la proyección descontrolada de categorías que confunden el bien deseable por el investigador con la diferencia y la oposición entre los sujetos investigados y el orden al que, de diferentes maneras, se oponen el investigador y los sujetos. Se trata de algo básico pero muchas veces imposible de lograr: romper las falsas sinonimias entre el observador y lo observado, sinonimias de las que la búsqueda y el encuentro del buen salvaje (el piquetero sujeto de la emancipación, el chabonismo redentor) es el arquetipo de la operación populista ?como deriva perversa de la relativización?. La atribución consecuente de una ?politización por posición? nos parece precisa y justa porque preserva la diferencia pero no la traduce equívocamente (y aunque es cierto que se corre el riesgo de pensar que toda diferencia que no alcance el altísimo nivel que se le exige para ser contrehegemónica, sea embolsada en una macrocategoría ?resistencia por posición?, también es cierto, al menos, que no se le niega el mínimo de positividad ontológica que asiste a la alteridad) . Es indudablemente una ventaja no transformar la positividad en negatividad o llegar a esta última por frustración de un primer entusiasmo imputativo (como sucede con frecuencia cuando a la vocación de encontrar sujetos emancipadores le sucede el frustrado encuentro del refuerzo de la dominación). Y mucho más es una ventaja que se reconozca algo de positividad a una entidad que está en relación y en disimetría.

Tamaño ventaja surge, insistimos, por la suspensión y eventual redefinición del juicio político propio a la hora de dar cuenta, ?científicamente?, de la política de los otros. Esta interpretación, al menos por un momento, no se deja arrasar por el binarismo de lo pro y lo contrahegemónico ?no al menos en el sentido de derivar de la decepción del analista la categorización de la alteridad?. Tampoco se deja capturar por alternativas entre el ethos antirrepresivo juvenil (que acerca el fragmento a la selección de movimientos sociales que confluyen idealmente en la contrahegemonía) y el rebaño del asentimiento. Esa interpretación deja ver que, desde esa resistencia por posición, pueden originarse otros lazos políticos, incluso algunos que al analista le parezcan peores. Se abre a la posibilidad de existencia de otras formas de política porque objetiva las propias y las anula como rasero, mientras las mantiene como punto de contraste iluminador.

El rodeo se termina: en el análisis de la politización se puede tomar distancia de las categorías canónicas de la política (y esto sin entrar en una cuestión de principios que no podemos discutir acá: si existen categorías políticas universales en las que el análisis y la ética se retroalimenten, para placer del sociólogo normativo). Entonces, por qué no se puede hacer la misma operación en el campo de lo propiamente estético y en el análisis que toma lo estético como indicador de lo social. Por qué no hacerlo si los procesos y configuraciones que permite revelar este procedimiento relativizador son más precisos, debido a que son más complejos, más abiertos, menos sujetos a ser encerrados en la dinámica del titular de diario que coloniza cada vez más la propia ciencia social (y nuevamente no entramos acá en una cuestión que se puede posponer: la superioridad estética objetiva como punto de apalancamiento del análisis que podría afirmarse o negarse, pero en un plano más abstracto que el que hacemos en este rodeo).

La música como sociedad, lo musical de la agencia

La música como marco y vector de la producción de categorías sociales, la música como parte de un sistema de relaciones hegemónicas, supone un planteo de las relaciones música-sociedad que las concepciones teóricas contemporáneas pueden ceñir productivamente. Dos elementos ayudan a concebir lo sociomusical saliendo de las naturalizaciones de sujetos y temas en el análisis de la relación música-juventud, así como de la forma empobrecedora en que se presentan los análisis del conflicto en el que la

música es parte.

Anticipando un poco el argumento que este recorrido quiere abonar, debemos decir que entre las tendencias clásicas y las contemporánea media una diferencia a favor de estas últimas: se trata de no pensar como si música y sociedad fuesen términos a combinar, pero preconstituidos. Se trata de entender el proceso de co-constitución de ambas como momentos de un proceso. Y se trata, al mismo tiempo, de algo complicado: no conceder a los regodeos autohipnóticos del constructivismo que confunden la velocidad de los análisis deconstruccionistas (un tesista en cinco años puede mostrar la falsa naturalización de lo juvenil) con los ritmos complejos, muchas veces de largo plazo, con que se construyen y sedimentan capas de sentido que disponen la acción (la naturalización de lo juvenil es un fenómeno que se desarrolla en el seno de dispositivos que tienden a promover ese efecto a lo largo de décadas, en los que el joven deconstruido se reconocerá mucho más en el académicamente odiado estereotipo que en el análisis revelador del joven tesista). A este respecto, las observaciones pioneras de Becker (2008) sobre los mundos del arte configuran un punto de partida clave (por ello la reseña que en este mismo número realiza Nicolás Aliano) en cuanto a señalar el grado en que ¿la música es social?, en qué grado implica una red de sustentación que, a su vez, la preforma. Pero también son cruciales los actuales planteos de Tia DeNora (2000), Hennion (2002) y sus posibles relaciones, en los que de aquí en más avanzaremos.

En ese sentido, los planteos de Hennion y DeNora para proponer una especificación de la relación música-sociedad desarrollan dos aspectos de esa salida. Hennion delinea la superación sin disolución absoluta de la relación entre el sujeto y el objeto, e introduce también la mediación de las cosas, la ¿actancia?, como parte de la red que determina lo social. DeNora amplía la idea de agencia y, más aun, desde el punto de vista de la misma, también emprende una crítica paralela a la dicotomía sujeto-objeto y ayuda a problematizar la ambigua y muchas veces insidiosamente equívoca noción de ¿contexto?. A partir de ellos, el paralelismo música-sociedad puede ser sustituido por la imbricación. Ya no es la sociedad expresándose en la música, sino constituyéndose en ella, y ya tampoco es posible prescindir de la necesidad de ajustar los conceptos sociológicos a las formas específicas de los campos.

La primera cuestión es la que derivamos de Hennion. Para este autor, debe superarse la permanente oscilación de los análisis sociológicos entre las concesiones al supuesto sentido inmanente en la obra (reivindicación propia de los musicólogos y de los que identifican el juicio sociológico con el canon) y el desenmascaramiento de su carácter social que disuelve lo musical en una materia social que le es extraña (demanda constructivista contemporánea). Esta oscilación obliga al investigador a deslizarse entre dos alternativas sin salida: la utilización perversa de las categorías de juicio estético para el análisis sociológico de una parte (¿música buena o música mala?) y la consideración externa a las prácticas (¿música emancipadora o alienante?), con el consiguiente abuso de categorías sociológicas que tergiversan el sentido del hacer. La confusión de estas dos alternativas ciegas en una sola (la música mala es reproductiva o viceversa) llega al clímax cuando pretende deducirse el carácter socialmente reproductivo de una forma musical de sus características vistas críticamente según el canon que opera. Al mismo tiempo, como denuncia de la hegemonía, postular el horizonte al que los ¿falsos rebeldes? ¿no llegan?, y como expresión de la hegemonía, al descalificarlos por no suponer más que una forma degradada de lo establecido, una expresión a años luz de las vanguardias superadoras (acomodación del sociólogo a la hegemonía que más que describirla la expresa en la denuncia de la pasividad incompetente de los brutos). Esta tensión puede superarse en un movimiento que cuestiona también la escisión entre sujeto y objeto en las prácticas musicales. Así, más que diluir la especificidad de la música en su determinación social, es necesaria una sociología de la mediación que implica (discúlpese la extensión de la cita):

tomar en serio la inscripción de nuestras relaciones en las cosas, y no en deshacer con el pensamiento, como si no resistieran, los montajes y dispositivos a la vez físicos y sociales que sirven para establecer

semejante reparto, situando de un lado un objeto autónomo y del otro un público sociologizable. Interpretar no es explicar, regresar a la pureza de las causas únicas, exteriores, que los actores buscan tanto como nosotros, sino mostrar las irreversibilidades que, por todas partes, han interpuesto los mixtos, entre los humanos, entre las cosas, entre los humanos y las cosas: ¿qué otra cosa es la música? (Hennion, 2002)

Es en ese contexto que la música debe concebirse en sí misma como una sociedad, plena de mediaciones eficaces que construyen configuraciones que pueden estudiarse. Para Hennion, la música es ¿una sociología? si se concede el peso que tienen a las mediaciones que la producen más allá de los extremos del sujeto y el público. Estas mediaciones, como los océanos entre los continentes, producen un vaivén mucho más significativo que las orillas del sujeto y el objeto que se redefinen en ese mover y, en última instancia, son parte de ese mismo movimiento. Es necesario recuperar la complejidad de esa dinámica para entender por qué ni la producción de hegemonía es tan simple de captar ni es el único fenómeno sociológico relevante, aunque los otros fenómenos y dimensiones relevantes son significativos también para la producción de relaciones hegemónicas. ¿Qué es lo que se procesa en ¿la música?, entendida como ¿asamblea?? (como lo dice Hennion, y atendiendo a los diferenciales de poder, de los que constituyen esa ¿asamblea?).

Esta última cuestión remite a la intervención de Tia DeNora que a este respecto resulta estratégica. A partir de su concepción podemos entender el grado específico en que la acción social puede tener determinaciones musicales. En un libro clave encontramos el papel de la música como parte de la estructura de la acción que orienta la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (como tecnología del yo, como tecnología del cuerpo, como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana). En este sentido, el planteo radicaliza, supera y contiene la tensión que podría formularse entre, por ejemplo, el planteo de Adorno, por un lado (y su énfasis en el material musical, en la obra y en el autor), y, por otro, Michel de Certeau (y su énfasis en el uso de la resignificación y la apropiación). Es que la música es concebida y descrita en su investigación como elemento crucial de un dispositivo habilitante, en un promotor de la acción (y esto tomando en cuenta la materialidad de la música, pero no derivando de ello efectos únicos ni mecánicos). Así como afirma en su reseña Welchsinger

DeNora propone una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical [que] esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida en y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento.

Así, se trata tanto de atender a la producción y la interpretación musical como a su apropiación, pero en la dinámica en la que existen imbricadas y subrayando y teniendo en cuenta su materialidad como música en tanto capacidad de afectar el mundo vital en el que está entramada y actuante (es decir, el círculo de la producción, la apropiación y sus efectos en el mundo de vida, su sedimentación y su capacidad de determinar, circularmente, la acción de que dimanen).

Ya no se trata sólo de la lógica subversiva de las apropiaciones, del desvío que las prácticas le imponen a las prescripciones de uso, sino de algo que implica esta idea y la desplaza del plano de la comprensión de un mensaje a un plano que es el de la acción misma: una cosa es que, en producción, como decían los analistas del discurso, se destile un sentido místico de una letra de rock. Otra cosa es que, al oírla, se viva esa canción (que no era para nada mística) como una forma de oración (supongamos el caso de un joven practicante zen que tiene en un determinado rap la perfecta articulación rítmica para finalizar su práctica diaria). De tal modo, para la autora, la música no es meramente un medio ¿significante? o ¿expresivo?. En el plano de la vida cotidiana, ¿la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, en sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía? (pp. 16-17). Así, la ¿música está en relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva? (p. 20).

Si, como lo afirma Welchsinger a partir de su lectura de DeNora, la teoría de los efectos sociales de la

música estuvo trabada porque la teoría clásica ?produjo las premisas de sus teorizaciones sobre la agencia y la acción social en un contexto previo a la emergencia de la sociedad de masas y la industria cultural? y ?no tomó lo suficientemente en consideración la incidencia que podrían ejercer los materiales estéticos en la conformación de la subjetividad moderna?, es necesario multiplicar la necesidad y el valor de una concepción como la reseñada cuando, como dice Yúdice (2007), esta es una ?época de auralidad incrementada? . A este respecto, no es irrelevante que DeNora afirme que ?en los tiempos del siglo XXI las bases estéticas de la vida social se han vuelto dominantes ?con lo cual? estas deberían ser trasladadas al corazón del paradigma sociológico?. En este sentido, los estudios sociomusicales merecen mayor atención dentro de las ciencias sociales, donde pueden ser de considerable importancia en la reformulación de una teoría de la agencia que permita superar las teorizaciones de la acción social ?aislada? de las dimensiones del cuerpo, los sentimientos y las emociones (sin que por esto se avale una nueva búsqueda de buenos salvajes: aquella en la que una ?tropicalia de las emociones? viene a vengarse del ?cartesianismo? del que empecemos a culparnos).

Si la música es, siguiendo a Hennion, sociedad, la acción social, siguiendo a DeNora, en cualquier sociedad puede ser musical. Cuando estas dos afirmaciones se encuentran, puede inferirse que el todo (la ?sociedad?, la ?cultura?) tiene en la agencia una instancia analítica equivalente a un contrapunto que dinamiza esa misma totalidad (conviene recoger como resultado, entonces, una representación disociada entre la agencia y la cultura que retoma y renueva la relación entre el actor y el sistema. En esa relación, y en la dinámica social, la agencia tiene una dimensión estética que torna relevante a la música. Pero esta es también una forma de concebir la importancia de la música como elemento social que moldea la agencia). Así, esta tensión entre cultura/sociedad y agencia es el terreno en que no sólo es posible reelaborar productivamente la noción de hegemonía, sino también la visión de los terrenos donde música y acción social se interpenetran de forma densa, compleja y específica. Uno de los estudios que más ha insistido entre nosotros en la necesidad de recuperar nociones de totalización (que permitan integrar los sucesos en un orden más general de fenómenos) y en la de recuperar el carácter político de la experiencia es el ya citado de Alabarces (2008). Recordamos en especial su recuperación del ?principio de escisión? gramsciano, en el que se discierne en los subalternos una pulsión de impugnación, una alternatividad incompleta, trabajosa, a veces política, a veces simplemente expresiva ?la formación de una disidencia que se sale del círculo infernal de la reproducción, pero no puede triunfar?. Pues bien, estas concepciones que citamos ayudan a esa intención analítica notablemente. Por un lado, sus ideas de totalidad social son menos metafísicas y permiten que el investigador pueda pensar el capitalismo, los campos, las mediaciones, con formas más flexibles. Sólo pensando más realístamente el polo de la dominación, el sistema y la emisión ?por decir algo deliberadamente viejo, en una ecuación muy problemática? se podrá recuperar lo que se insiste, equivocadamente, en olvidar en nombre de los ?poderes de la recepción?. A eso nos ayuda una concepción como la de Hennion. La de DeNora, en cambio, especifica el plano del sujeto que se escinde, mostrando todo lo que trae y puede traer de disruptivo a la reproducción. Es en la conjunción de estos dos movimientos que se puede totalizar en proceso, y en singular, ?sin perder la ternura jamás?.

Ítems de una agenda posible

Prohijadas en nuestra investigación de campo, se delinean tres cuestiones en las que pudimos palpar la necesidad de una serie de discusiones que reseñamos (en diálogo con lo ya dicho) en lo que sigue. La intersección entre una visión enriquecida de la tensión música-sociedad (y de lo que quiera decir en este contexto hegemonía) y una serie de cuestiones apuntadas por investigaciones más o menos novedosas diseña una agenda cuyas posibilidades y avances parciales queremos apuntar aquí. Ellas no son ni las únicas ni las principales, pero son seguro algunas de las cuestiones que pueden hacernos entender la manera plural y densa en que a través de lo musical, de la lucha en que se definen sus límites, se hace

sociedad.

Música y violencia

Está más que claro que la violencia es un núcleo persistente de las referencias posibles y reales del debate sobre música. Los artículos de este número lo evidencian sobradamente. No queremos agregar mucho más a esto, salvo lo siguiente. La referencia a la violencia nace tanto de la denuncia de la violencia que los analistas y los actores impulsan (como en el caso de la violencia de género), como también de la irrupción de una realidad que reconfigura nuestras ideas de sociedad como sistema pacífico (pensemos en que México y Brasil son sociedades que conviven con la expansión del narcotráfico y diversas guerras paralelas al fenómeno). Si tomamos esta última dimensión, tenemos algo que por la vía de las desgracias iluminó a la ciencia social: acá no se puede tomar bando ni se puede elegir ignorar el fenómeno. Con ciertas escalas de violencia, los científicos sociales hacen la experiencia del desconuelo y el extremo, de la desestabilización como condición estructural y la imposibilidad. Quizás ellas traigan una mínima compensación: estas humillaciones que nos vuelven humildes nos hacen ver algo que hemos intentado marcar durante toda esta presentación. La activación de una multiplicidad de dimensiones, su articulación en lógicas erosivas para todos los actores, muestran las dificultades de construir orden y hegemonías. Lo que revela la violencia es lo que ya estaba, en un grado superior. El pantógrafo de la violencia revela la razón por la que hemos insistido tanto aquí sobre los problemas del análisis de hegemonías: no es tan fácil totalizar.

Música y nuevas tecnologías

La relación música, sociedad y tecnología en la actualidad configura uno de los capítulos más fértiles para poner en funcionamiento, en procesos concretos, las ideas que afirmamos acerca de la implicación de la música en la agencia y de esta en una red de interacciones que desborda y contiene las figuras del sujeto y el objeto, tanto como las relativas a la juventud como edad y como categoría social. La digitalización permite, en grados mayores que los que permitió el cine, la integración de las sensibilidades, y por ello el despliegue y desarrollo de imágenes que, puestas en el medio del circuito de interpelaciones, devuelven a la posición ?expectante? no sólo lo que ve, sino, fundamentalmente, más capacidad de imaginar. Circuito ampliado de la imaginación en el que se cruzan letras, sonido, imagen y actuación en dispositivos de uso cada vez más disponibles para una parte de los jóvenes. Un video de los años sesenta es para estos jóvenes lo que para los de más de cuarenta años son los inicios del cine o el daguerrotipo. Sus imágenes están tan cargadas de procesos técnicos que permiten manipularlas, que los referentes icónicos de los que tenemos más de cuarenta años no sólo les resultan datados, sino rígidos y, aun, pobres. Valga todo esto para ilustrar el hecho de que la dimensión específicamente estética de la agencia tiene en el plano dispuesto por las tecnologías una riqueza potencial todavía inexplorada. Pero las nuevas tecnologías suman una dimensión de agentividad que, más allá de la estética, afecta la posibilidad de implicación en el espacio de la música y en la sociedad en general a través de ella. Si el abaratamiento de instrumentos de grabación y ejecución facilitó en los noventa ciertos emprendimientos en el rock y la cumbia villera, disponibilizando los medios de producción e imaginación musical, puede decirse que la digitalización intensifica el círculo de las facilitaciones. Por un lado, hace más disponibles los instrumentos de producción y, al mismo tiempo, los transforma, permitiendo la articulación de estéticas visuales y sonoras en convergencias y sinestesias que ya quisiera haber usufructuado Wagner. Mucho más que eso, es el soporte de dinámicas de interacción que promueven, orientan y ?capitalizan? la recepción. El fin del gran negocio de las grabadoras es el punto de inicio de miles de pequeños emprendimientos sonoros, visuales, estéticos que, no siendo necesariamente ?rentables?, generan recursos que se integran al conjunto de los recursos que por diversas vías conjuga la miríada de creadores urbanos. De esta manera, se constituye la posibilidad de profesionalismos que se desarrollan a destajo

respondiendo a cada demanda y por cada proyecto. Experiencias profesionales que, tal vez, tienen ¿poco horizonte? ¿no se despliegan bajo los modelos tradicionales de éxito, alientan otras carreras y evaluaciones?, pero no necesariamente imponen la escisión entre integración al mercado, por un lado, y la vocación, por el otro (y por eso mismo, legitimadas parcialmente y remuneradas en algún modo, dan lugar a trayectorias que, en grado, integran el arte en la trayectoria vital más allá de la zona límite en que otrora parecía imponerse la opción entre ¿la guitarrita? y las obligaciones ¿y no sólo se trata del joven indie que sigue conjugando la música con su carrera de diseñador, sino también del joven repositor que sigue con la cumbia y gana un complemento de fin de semana tocando en casamientos?).

Por otro lado, las nuevas tecnologías, la creciente auralidad y la ingente producción musical que se diferencia de forma creciente en escalas de interpelación, ámbitos y tipos de uso, no permiten utilizar de forma simple y desprevenida la noción de género musical o realizar totalizaciones proyectivas a partir de indicadores de superficie. No sólo porque los signos externos se encarnan e interpretan en apropiaciones, sino también porque la pluralidad contrapuesta y el valor de la autonomía y, aun a veces, el de la individualización contribuyen en darle a la música el carácter de un objeto sometido a la reflexividad y la objetivación, a la apropiación conscientemente reinterpretada.

Sexualidad y música

Si hay un tema en el que se juegan las imbricaciones entre música, agencia y relaciones de fuerza en diversos planos sociales es el referido a las sexualidades. Y estos vínculos se juegan en el sentido preciso en que planteamos más arriba la cuestión de la hegemonía: que la necesidad analítica de enfrentarse con ambigüedades y complejidades es arrollada por la vocación de encontrarse de forma rápida y unívoca con un veredicto sobre la eficacia hegemónica, muchas veces a la medida de un resultado ¿publicable?.

Cuando discutíamos algunas ideas de Gender Troubling (Vila y Semán, 2011) y debatíamos interpretaciones del sentido de la cumbia villera, uno de los autores encontraba que todas y cada una de las preferencias de la cumbia villera reforzaba el androcentrismo, cosa que, aun siendo indiscutible ¿y lo era?, descuidaba gravemente un plano de la acción: el hecho de que el repertorio sexual, independientemente de las relaciones de género, aparecía ensanchado, objetivado de forma tal que se constituía en una novedad histórica que era preciso inscribir antes que suprimir para que el análisis de las relaciones de fuerza en perspectiva de género no se hiciese abstracto, prescindiendo de las feminidades realmente existentes. La interpretación de Martín (2008) contenía un argumento que permitía contener esta complejidad: en su trabajo se afirmaba la actividad de las mujeres en esa escena musical y en general en sus lazos familiares y sociales. La actividad y, más específicamente, la activación sexual.

En ese sentido, nuestras observaciones mejoraron cuando combinamos la percepción de la activación de las mujeres (la ampliación de un repertorio sexual) con la existencia de marcos androcéntricos. Esta postura no puede sino conducir a apreciar ambigüedades y contradicciones imposibles de superar por un proceso de síntesis: la activación sexual de las mujeres en un contexto androcéntrico tiene significados plurales y ambiguos respecto del ideal de emancipación que sostiene el análisis del género y sus relaciones con la música en términos clásicos de resultados de disputa hegemónica (y de su binarismo emancipación/opresión). Es tan parcial concluir de la observación de esa activación el exclusivo refuerzo del machismo como la ¿liberación de las mujeres?.

Para no ceder a la abstracción, a la parcialización que impone la tematización académica, es preciso recuperar el proceso y su riqueza. En este caso, el ¿contexto? es un plano histórico en el que la objetivación y la centralidad de lo sexual, la legitimidad de su exposición pública, atraviesan las prácticas de hombres y mujeres creando una sede diferente para la música de la que ese plano, además, se alimenta. No estamos nunca investigando ¿música?, sino un uso sumergido en un ¿contexto?, en una configuración en la que el uso adquiere su especificidad (y es por eso mismo que resulta tan doloroso al oído escuchar que se refieren al ¿contexto? como al ¿accidente? en filosofía aristotélica. El ¿contexto? no se adiciona a la

música como si esta fuera una ?variable?, la engendra, como la ostra a la perla, por más que esta empiece como un grano de arena ?desde afuera?).

Así, la tentativa de alinear el análisis de género, sexualidades y música con un punto de vista igualitario ingenuo llevaba a chocar una y otra vez con proyecciones etnocéntricas de dos tipos. De un lado, incurriendo en el error que señalamos más arriba, mediamos el fenómeno contra el ideal de la emancipación en general sin tener en cuenta la complejidad y la particularidad en que este debe articularse. Segundo, asociado a esto, suponíamos la emancipación y la igualdad liberales como parámetros de un conjunto de relaciones que, como las ?sexuales? ?en el caso de que creamos que el sexo es un dominio autónomo, objetivo, universal?, ¿quién sabe cómo se ecualizan? Como nuestra idea implícita era un ideal de emancipación calcado de la ideología de la modernidad, del supuesto de que la igualdad es ?natural?, impedía entender hasta dónde las figuras de la ?actividad? y la ?pasividad? ?y categorías que sustituyesen con ventaja a estas?, aunque no justifiquen ningún androcentrismo (ni ninguna política androcéntrica), no son sólo categorizables como refuerzo del machismo o igualación de las mujeres a los patrones masculinos. Si esto no fuera así, habría que analizar el diálogo sobre la sexualidad y la sexualidad desde la hipótesis límite de un imposible coito igualitario. No resulta esta una hipótesis imposible: conozco analistas que, ?en off?, han imputado la descripción de las posiciones sexuales de la cumbia villera a un antiigualitarismo que sólo podría ser expuesto si se pensase que en los universos igualitarios las personas consuman sus relaciones sexuales en horizontalidad paritaria. Todo esto podría sonar a broma y procacidad, pero de ninguna manera deja de ser una cuestión seria.

En análisis que se hacen desde la hipótesis emancipadora, en cuestiones de sexo se pone en problemas frente a dos rivales: el psicoanálisis, que ?sea con el matiz correctivo de género que sea? muestra lo imposible de lo sexual, la no complementariedad del encuentro; también contra Baudelaire, que ya había mostrado a Weber lo que este le recordó a los sociólogos: que la verdad, la justicia y la belleza, como el placer y la emancipación, no son lo mismo ni tienen conjugaciones fijas.

Cuestiones tales como la activación, apertura y visibilidad de los repertorios sexuales o el cuestionamiento en la sociedad misma ?más allá de los que trae la teoría, de los esencialismos de género y la normatividad heterosexual? son parte de un enorme cambio de época en el que la música es al mismo tiempo escenario e instrumento. La precariedad intelectual que tenemos para abordarlo es tanto mayor cuanto más imperceptiblemente alineados están nuestros prejuicios de siglos/milenios con nuestras categorías de análisis (pseudocategorías). La facilidad con que ha circulado la idea de que las mujeres que se activan social y sexualmente en modos que no le eran frecuentes o propios, porque salen a la calle, toman tanto como los hombres o adoptan ciertos usos, se masculinizan ?como algunos de nosotros lo hemos suscripto?, cuando era tan fácil darse cuenta de que ese era el mismo tipo de razonamiento que aplicaba la policía para reprimir con tijeras el afeminamiento de los pelilargos, da una idea de la brecha que se ha abierto y es preciso salvar. En ese abismo, el estudio del proceso en que se imbrican música y sexualidades puede ser una forma productiva de sutura.

Religión y música

Una de las cuestiones presentes, pero menos observadas en la música juvenil, es la recurrencia de una dimensión espiritual y religiosa. No en todos los géneros, ya que muchos de ellos aún se pretenden desmitificadores, partidarios de la ?crónica realista? o del ?relato fantástico pero emancipado de religión?. Sin embargo, en la música romántica, en la música electrónica dance y obviamente en el rock, es invocada una dimensión espiritual en la interpretación de la música (Semán y Gallo, 2008; Gallo, Semán y Spataro, 2012). ¿Cómo pensar esta recurrencia y a partir de ella? En el artículo de Novaes se verá cómo el rap en Brasil está ?obligado a ser religioso? sin ser conservador, justamente en el marco del diálogo de matrices simbólicas que dispara la música desde ?el grupo que la elabora? a los fans que la ?reciben? en un universo común que contiene la premisa de lo sagrado como cotidianamente operante. Esto es todo

un llamado de atención, ya que esa zona de contacto permanece inexplorada porque la naturalización de la ecuación juvenil, moderna, secularizada, proyecta sus efectos como invisibilización de esa problemática. En ese sentido, es preciso indicar cuál es el mecanismo por el cual las interpelaciones musicales globales pueden, en su "aterrizaje", hacerse no sólo religiosas, sino, específicamente, evangélicas, como en el caso que veremos.

Activando una memoria católica o cristiana, creando horizontes de superación individual y postulando espiritualidades que permiten divinidades más permisivas, más o menos personales, otras veces "políticas", la música acompaña la estructura siempre tensional de lo que suele llamarse secularización. Es que, como lo muestra Giumbelli (2002), la religión y la secularización son parte de un movimiento en que la intención de crear una frontera entre lo religioso y lo que no lo es resulta permanentemente desbordada por transformaciones "monstruosas" de la religión que, como lo reprimido en Freud, retorna con otros formatos, renovándose, entramada en diversos arreglos sociales. La religión, la expectativa de encontrar en un plano más allá de lo humano y lo natural entidades que dialogan con el propio proceso subjetivo, no sólo está para los jóvenes en las iglesias o en los movimientos religiosos.

Para entender cómo se entraman la música y la religión podemos recurrir a las ideas formuladas por Sanchis (1994). Despojando el concepto de sincretismo de cualquier uso que se identifique con una visión normativa, de una ortodoxia religiosa y también de cualquier pertenencia exclusiva al campo de lo religioso, afirma que sincretismo es:

a tendência a utilizar relações apreendidas no mundo do outro para ressemantizar o seu próprio universo. Ou ainda o modo pelo qual as sociedades humanas (sociedades, subsociedades, grupos sociais; culturas, subculturas) são levadas a entrar num processo de redefinição de sua própria identidade, quando confrontadas ao sistema simbólico de outra sociedade, seja ela de nível classificatório homólogo ao seu ou não. (Sanchis, 1994: 7)

De este modo, sincretismo es ni más ni menos que una forma de caracterizar los procesos de innovación cultural, de elaboración de síntesis y de compatibilización entre simbolismos que, de un lado, pueden ser religiones y, de otro, tendencias musicales, ideologías políticas, nociones terapéuticas, genéricas, etarias, etcétera. A través de este mecanismo, las posiciones en cualquier campo se actualizan en un diálogo en el que se encuentran diversas perspectivas: interpelaciones que activan, reconocen e integran la sensibilidad plural que constituye a los agentes y dan lugar a posiciones que mezclan y complican los elementos de ese encuentro; una posición determinada en un campo resulta preformada por una anterior y, al mismo tiempo, redefinida por esa que es más reciente.

En el diálogo de matrices simbólicas que un sujeto pone en juego, o que interpelan a ese mismo sujeto a través de su trayectoria, se verá cuál es la eficacia relativa de cada una de ellas, cuál es la que resulta para la otra una mediación y el grado en que esto sucede. En este volumen hacemos presente un caso masivo de esta dinámica, uno de cuyos atributos ejemplarizantes es saber abrazar el fenómeno en su complejidad (sin ceder a unilateralismos analíticos ni a la voluntad de estabilizar lo que a pesar de ser contundente es fluido y cambiante). En ese contexto, el artículo de Novaes sale airoso frente a las tentaciones de ignorar el fenómeno (por rechazo), frente a las posibilidades de diluirlo en una categoría de resistencia (ignorando la religión a la que se sospecha de alienante) o en una de alienación religiosa (ignorando el carácter político contestatario, aunque "incorrecto").

Bibliografía

Alabarces, Pablo, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro (2008). "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia?". En: Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comp.). Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós.

- Alabarces, Pablo (1995). *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Beltrán Fuentes, Alfredo (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Benzecry, Claudio (2011). *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Best, Beverly (1998). *Over-the-counter-culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture?*. En: Redhead, Steve (ed.). *The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Blázquez, Gustavo (2009). *(Des)Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría preformativa de las subjetividades?*. En: *Encuentro Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas?*, Córdoba.
- ?? (2009). *Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación. Etnografía en la pista de baile?*. II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, Salta, 23 al 25 de septiembre.
- ?? (2008). *Cuarteteros y electrónicos. Subjetividades juveniles y consumos musicales?*. En: *Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades*. Córdoba: Editorial Comunicarte.
- ?? (2008). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Carozzi, María Julia (2005). *La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires?*. En: *Cuestiones Sociales y Económicas, Año III, N° 6*.
- ?? (2009). *Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires?*. En: *Religiao e Sociedade, Vol. 29, N° 1*.
- ?? (2011). *Introducción: más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los cuerpos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza?*. En: Carozzi, María Julia (org.). *Las Palabras y los Pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: El Gorla, en prensa.
- Citro, Silvia (2008). *Rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit?*. En: *Revista Transcultural de Música, N° 12*.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- De Souza, Gabriel (2006). *Montevideo electrónico*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Díaz, Claudio (2005). *Libro de Viajes y Extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Flores, Marta (1993). *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Frederic, Sabina (2003). *De la Plaza al Barrio. Los científicos sociales y la identidad de los Sectores Populares en la transición democrática (1982-1987)?*. En A. Rosato y F. Balbi (ed.). *Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Gallo, Guadalupe (2011). *Proyecto de tesis de maestría, FLACSO Argentina*.
- Garriga Zucal, José (2008). *Ni chetos ni negros: roqueros?*. En: *Revista Transcultural de Música, N° 12*.
- Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson (2003). *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Giumbelli, Emerson (2002). *O fim da religiao*. São Paulo: Atar.
- Gore, Georgina (1997). *The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture?*. En: Thomas, Helen (ed.). *Dance in the city*. New York: St. Martin's Press.
- Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

- Irisarri, Victoria (2011). Por amor al baile. Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de djs-productores de Buenos Aires. Tesis de maestría, Instituto de Desarrollo Económico y Social IDES, Universidad Nacional de San Martín.
- Leff, Laura, Milena Leiva y Alejandra García (2003). ¿Raves: las fiestas del fin del milenio?. En: Wortman, Ana (coord.). Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires: La Crujía.
- Liska, María Mercedes (2009). ¿El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados?. En: Revista Transcultural de Música, N° 13.
- Martín, Eloisa (2001). ¿Cumbia, birra y faso: Em torno das possibilidades políticas de um gênero musical na Argentina contemporânea?. Ponencia presentada en la IV Reunión de Antropología del Mercosur, Curitiba 2001.
- ?? (2008). ¿La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90?. En: Revista Transcultural de Música, N° 12.
- Míguez, Daniel (2006). ¿Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y trasgresión en la periferia de Buenos Aires?. En: Daniel Míguez y Pablo Semán (ed.). Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente. Buenos Aires: Biblos.
- Pini, María (1997). ¿Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine?. En: Thomas, Helen (ed.). Dance in the city. New York: St. Martin's Press.
- Pujol, Sergio (2007). Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983). Buenos Aires: Planeta.
- ?? (1999). Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires: EMECÉ.
- Reynolds, Simon (1998). ¿Rave Culture: Living dream or living death??. En: Redhead, Steve (ed.). The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies. Oxford: Blackwell publishers.
- Rietveld, Hillegonda (1998). ¿The House Sound of Chicago?. En: Redhead, Steve (ed.). The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies. Oxford: Blackwell publishers.
- Sanchis, Pierre (1994). ¿Para não dizer que não falei de sincretismo?. En: Comunicações do ISER, N° 45.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (1999). ¿Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal?. En: Filmus, D. Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: FLACSO-Eudeba.
- Semán, Pablo (2004). ¿Neoliberalism and rock in the popular sectors of contemporary Argentina?. En: Pacini Hernández, Deborah, Fernández L'Hoeste y Zolov Eric. Rockin' las Americas. The global politics of rock in Latin/o America. University of Pittsburgh Press.
- ?? (2006). Bajo Continuo: exploraciones descentradas en cultura masiva y popular. Buenos Aires: Gorla.
- ?? (2010). ¿Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización?. En: Revista Maguaré, N° 23. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Semán, Pablo y Guadalupe Gallo (2008). ¿Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: sólo en singular?. En: Ciencias Sociales y Religión, Vol. 10, N° 10. Porto Alegre: Asociación de Cientistas Sociales de la Religión del MERCOSUR.
- ?? (2010). ¿Superficies de placer?. En: Cuestiones de Sociología. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (2011). Cumbia, Devenires y Avatares en América Latina. Buenos Aires: Gorla
- ?? (2008). ¿La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ¿tribus??. En: Revista Transcultural de Música, N° 12.
- Silba, Malvina (2011). ¿Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense?. Director: Dr. Pablo Alabarces. Co-Director: Dr. Pablo Vila. Programa de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Spataro, Carolina (2011): ¿Conversaciones con una fan: modelos de feminidad y masculinidad en la

música de Arjona?. En: Elizalde, Silvia (Coord.). Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura. Buenos Aires: Biblos, en prensa.

?? (2010). ?Sexualidades, Cuerpos e Historias de Amor en la Música Romántica: configuración de identidades de género en un club de fans de Ricardo Arjona?. En: Caderno do Tempo Presente, N° 1. Universidad Federal de Sergipe.

Svampa, Maristella (2005). La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del liberalismo. Buenos Aires: Taurus.

Thornton, Sarah (1996). Club cultures. Music, media and subcultural capital. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.

Vila, Pablo (2000). ?Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales?. En: Piccini, M., Mantecón, A. y Schmilchuk, G. (coord.). Recepción Artística y Consumo Cultural. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Ediciones Casa Juan Pablo.

?? (1987). ?Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina?. En: Cahiers du monde Hipsanique et Luso-Brésilien (Caravelle), Francia.

?? (1985). ?Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil?. En: Jelin, Elizabeth (ed.). Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres. Rock Nacional. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vila Pablo y Pablo Semán (2011). Troubling Gender. Temple University (en prensa).

Yúdice, George (2007). Nuevas tecnologías, música y experiencia. Barcelona: Gedisa.

Adjunto	Tamaño
Introducción.pdf _[1]	295.75 KB

Revista Argentina de Estudios de Juventud ISSN 1852-4907

Observatorio de Jóvenes, Comunicación Medios | Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Director de la publicación Florencia Saintout | Diag 113 y 63 - (CP 1900) La Plata - Bs. As. - Argentina

www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud | revistadejuventud@perio.unlp.edu.ar | Publicación Semestral

[AMNTI](#) - 2009

URL de origen: <http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/?q=node/58>

Enlaces:
[1] http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/sites/perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/files/_Introducción.pdf