

# Tema central: Rocanrol

**Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de "la música joven" argentina entre 1966 y 1973 / Sergio Pujol**

**El Punk no ha muerto. La importancia continua del Punk para una generación mayor de fans / Andy Bennett**

**Englobamiento, subversión y conectividad en el funk carioca / Mylene Mizrahi**

**Open mic: La profesionalización de la carrera rapera / Jooyoung Lee**

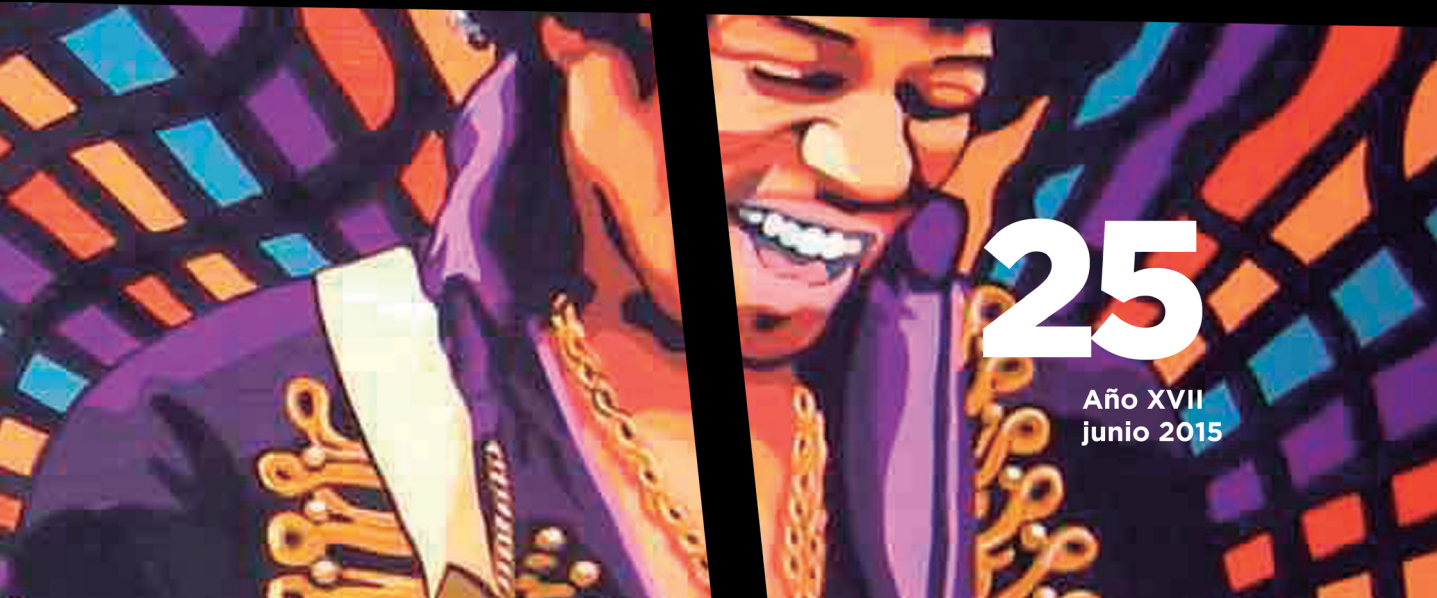
## Oficios y prácticas

**Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia / Pablo Semán**

**Pensando juntos: la historia de un proyecto de investigación / Robert R.Faulker y Howard S. Becker**

# apuntes

DE INVESTIGACIÓN DEL CECYP



# 25

Año XVII  
junio 2015

## apuntes DE INVESTIGACIÓN DEL CECYP / Revista de Ciencias Sociales

El grupo editor de esta revista está formado por investigadores que provienen de distintas áreas de las ciencias sociales y que han planteado como objetivo de la revista la reivindicación del oficio, de la práctica de investigación y de la discusión intelectual, expresada en la idea de "apuntes". Sus ediciones se desarrollan en torno a un tema central, y en sus tradicionales secciones: taller, donde avances de investigación son comentados por otros investigadores; oficios y prácticas, dedicada a distintos aspectos de la práctica y metodología de investigación; y lecturas en debate, con reseñas y críticas bibliográficas. En cada edición se incluye también la traducción de artículos inéditos en castellano.

Esta edición cierra la trilogía SEXO, DROGAS, ROCK'N'ROLL, entendiendo que el rock expresa no sólo estilos musicales sino también estilos de vida y formas estéticas vinculadas originalmente a la contracultura. En ese sentido, desde la década de 1960 el rock condensa diversas experiencias y expresiones de cambio cultural y permite pensar en aquellas formas de expresión que en su producción y circulación entran en tensión con la política y el mercado. Esta edición busca discutir esos procesos en un sentido amplio y que permita pensar las tensiones entre cultura, política y estilos de vida contraculturales.

## Equipo

### Director editorial:

LUCAS RUBINICH (UBA)

### Secretaría editorial:

PAULA MIGUEL (UBA)

### Comité editorial:

JAVIER AUYERO (U. Texas at Austin, USA)  
CARINA BALLADARES (UBA)  
GASTÓN J. BELTRÁN (UBA)  
CLAUDIO BENZECRY (U. Connecticut, USA)  
SANTIAGO CANEVARO (UBA)  
JOSÉ MARÍA CASCO (UNSAM)  
MARIANA CERVIÑO (UBA)  
MARINA FARINETTI (UNSAM)  
MARÍA CECILIA FERRAUDI CURTO (UNSAM)  
DANIEL FRIDMAN (Columbia U., USA)  
MARK HEALEY (U.C. Berkeley, USA)  
MARIANA HEREDIA (UNSAM)  
RODRIGO HOBERT (UBA)  
DANIELA LUCENA (UBA)  
DENIS MERKLEN (EHES, Francia)  
PABLO PALOMINO (U.C. Berkeley, USA)  
PABLO SEMÁN (UNSAM)  
DANIELA SOLDANO (UNGS)  
LORENA SOLER (UBA)  
HERNÁN VANOLI (UBA)  
NICOLÁS VIOTTI (UFRJ, Brasil)  
GABRIEL VOMMARO (UNGS)

### Consejo académico externo:

GABRIEL ABEND (NYU, USA)  
PABLO BONALDI (UNGS, ARGENTINA)  
JUAN CORRADI (NYU, USA)  
MONIQUE DE SAINT MARTIN (EHES, FRANCIA)  
MARTÍN DE SANTOS (U. CORNELL, USA)  
PATRICIO DEAN (TODD UNIVERSITY, USA)  
ANDREW DEENER (U. CONNECTICUT, USA)  
MIGUEL ÁNGEL FORTE (UBA, ARGENTINA)  
JUAN LEGUIZAMÓN (UCSE, ARGENTINA)  
STEVE LEVITSKY (HARVARD UNIVERSITY, USA)  
ERNESTO MECCIA (UBA, ARGENTINA)  
JUAN PALACIO (UNSAM, ARGENTINA)  
GABRIELA POLIT DUEÑAS (U. TEXAS AT AUSTIN, USA)  
FRANCK POUPEAU (IFE, FRANCIA)  
DIEGO RAUS (UNLA, ARGENTINA)  
GUILLERMO REBOLLO-GIL (U. CONNECTICUT, USA)  
RICARDO SIDICARO (UBA, ARGENTINA)  
MARIANO SISKIND (HARVARD UNIVERSITY, USA)  
JUAN VAGGIONE (UNC, ARGENTINA)  
LOJĆ WACQUANT (U. C. BERKELEY, USA)  
ADRIANA ZAFFARONI (UNSA, ARGENTINA)  
CARLOS VIRGILIO ZURITA (UNSE, ARGENTINA)

**Asistencia editorial:** Candela Hernández (UBA) y Ezequiel Saferstein (CeDInCI)

**cecyp**

**UBA Sociales**  
PUBLICACIONES

apuntes DE INVESTIGACIÓN es una publicación del CECYP.

J. E. Uriburu 950 6° piso. C1114AAD - CABA - ARGENTINA

apuntes.cecyp@gmail.com • www.apuntescecyp.com.ar

Esta edición recibió el apoyo de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Subsidio de reconocimiento a la trayectoria de publicaciones científicas.

**DG:** *Alessandrini & Salzman* + [facebook.com/aurelialibros](https://facebook.com/aurelialibros)

# Contenido

<b>Editorial .....</b>	<b>5</b>
------------------------	----------

## Tema Central **Rock**

<b>Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de “la música joven” argentina entre 1966 y 1973.....</b>	<b>11</b>
---	-----------

Sergio Pujol

<b>El Punk no ha muerto. La importancia continua del Punk para una generación mayor de fans.....</b>	<b>27</b>
--	-----------

Andy Bennett

<b>Englobamiento, subversión y conectividad en el funk carioca .....</b>	<b>51</b>
--	-----------

Mylene Mizrahi

<b>Open mic: La profesionalización de la carrera rapera .....</b>	<b>93</b>
---	-----------

Jooyoung Lee

## Oficios y prácticas

<b>Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia .....</b>	<b>119</b>
--	------------

Pablo Semán

<b>Pensando juntos: la historia de un proyecto de investigación.....</b>	<b>149</b>
--	------------

Howard S. Becker y Robert R. Faulkner

## Taller

<b>El más rockero de los <i>djs</i>. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño.....</b>	<b>175</b>
--	------------

Guadalupe Gallo

<b>De las dicotomías a los ensambles. Algunas reflexiones sobre un estudio de la música <i>dance</i>.....</b>	<b>195</b>
---	------------

José M. Casco

## Lecturas en debate

<b>Cómo puntuar la vida. Cultura, materiales y placer en acción.....</b>	<b>201</b>
--	------------

Claudio E. Benzecry

<b>Brasas y cenizas. La Nueva York setentista y la renovación de la música contemporánea .....</b>	<b>207</b>
Gabriel Di Meglio	
<b>La pasión de los correctos.....</b>	<b>213</b>
Lucas Rubinich	
<b>Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés .....</b>	<b>219</b>
Ornela Boix	
<b>“¿Será que los punk son putos?” Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina.....</b>	<b>233</b>
Morgan Disalvo y Juan Nicolás Cuello	

# Editorial

A fines de septiembre de 2010 se inauguró la 29° Bienal de Arte de San Pablo dedicada a la relación arte y política. Allí se realizó durante la primera semana un pequeño homenaje a John Cage que consistía en la interpretación en vivo de algunas de sus obras en uno de los espacios del imponente edificio situado en el Parque Ibirapuera. Cuando los músicos comenzaron a tocar una de las obras previstas, desde algún lugar no determinado de la platea que albergaba a un público más bien escaso, se escuchaba un ruido sordo y metálico que quizás provenía de un llavero agitado por alguno de los asistentes sin que pudiera ser visto. Al sonido de los instrumentos de los músicos se había sumado este ruido tranquilo y también las peticiones onomatopéyicas de silencio de un sector de público que las expresaba con franca molestia. Alguien a media voz, exclamó en inglés: “¡Silencio, por favor!” Los comentarios y murmullos posteriores al evento, por parte de algunos artistas visuales y músicos, indicaban que el autor de esos sonidos era el artista argentino, Roberto Jacoby, creador del conceptualismo político. Un músico argentino de rock que integraba la delegación de artistas e intelectuales que conformaban la obra *La brigada argentina por Dilma* –que Jacoby presentaba en esa bienal y que sería clausurada porque interpelaba a la política brasileña en época de elecciones- se sumó al runrún del momento y sentenció: “El verdadero homenaje a Cage lo hizo Roberto y fue muy rockero.”

Efectivamente, en esa zona heterogénea de la música popular que participa productivamente de la industria cultural, que convoca grupos predominantemente juveniles, hay, con las variaciones de género y de diferencias de todo tipo que posibilitan un mundo multicolor, una tradición que otorga credencial rockera a gestos muy variados que se relacionan con formas de la contestación y rebeldía, aún de los que participan de un juego cultural industrial poderoso. La pueden poseer músicos sofisticados y artistas musicalmente simples, pero básicamente portadores de una fuerza incomodadora que puede estar más o menos presente en algunos de los siguientes aspectos: en lo específicamente musical, en su poesía, en

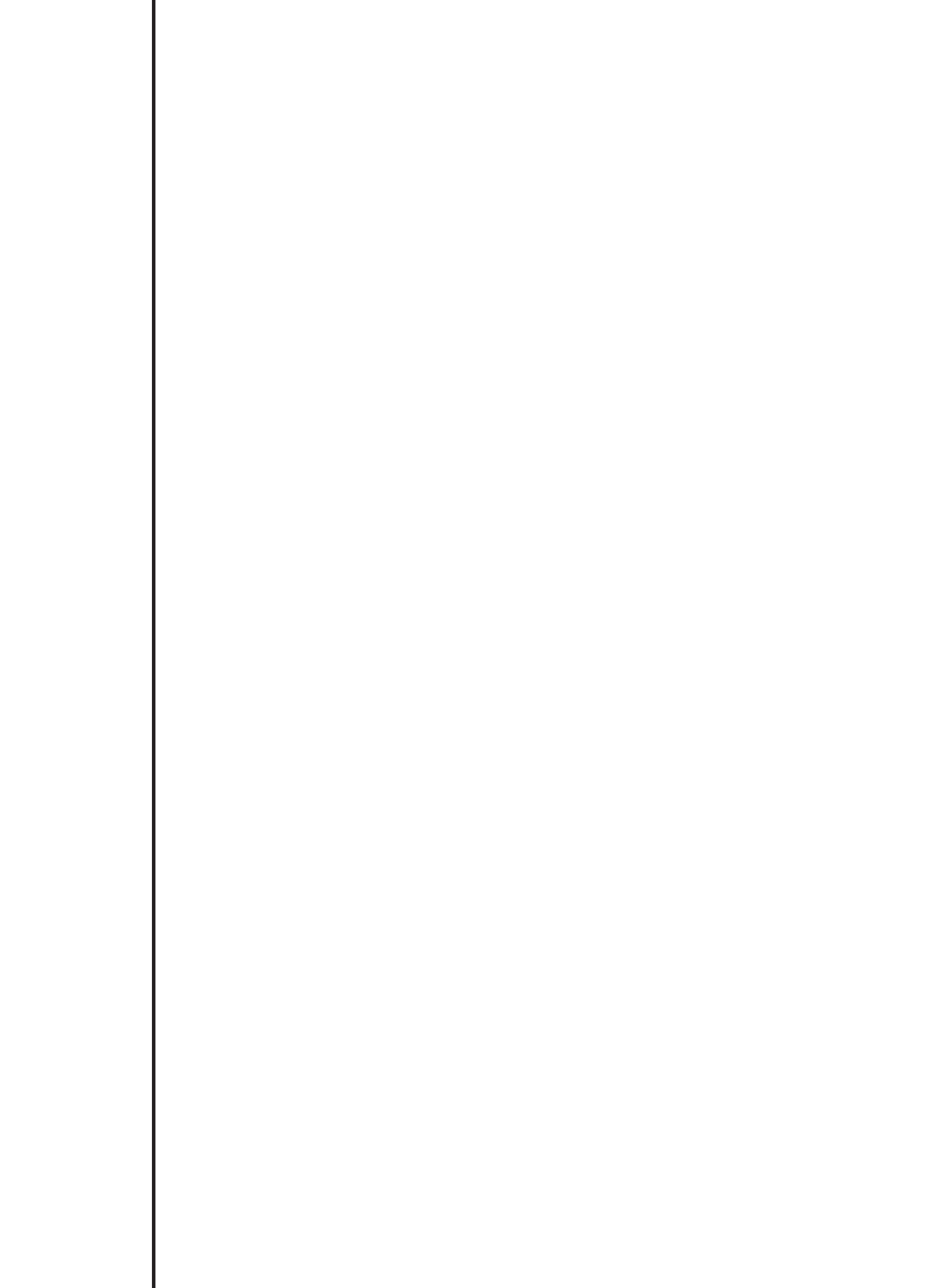
su capacidad performática, en su manera de presentarse frente al propio espacio y a la sociedad. Una actitud que ni siquiera puede ser definida contundentemente, pero que tiene que ver con la disconformidad no programática con el mundo en que se vive, en el que se participa y del que se disfrutan de sus placeres. Esa disconformidad desordenada, ambigua, pero que, por eso mismo, puede poseer la fuerza de un golpe, de un grito de rechazo, es lo que posibilita la caracterización de un gesto como rockero. Y, probablemente, la asociación que realiza el músico de la anécdota relatada, no se trate solamente de una arbitrariedad coloquial fundada simplemente en la simpatía personal con el artista, sino que está expresando alguna conexión con un elemento que no es menor en la tradición de las distintas herencias de las vanguardias, y que es la fuerza de la contestación frente a múltiples formas de la fetichización de la cultura.

Y por supuesto que a cualquier fenómeno social complejo se le pueden atribuir múltiples sentidos. Las ciencias sociales construyen objetos analíticos que pueden acercar fenómenos sociales bien diferentes, de acuerdo a cómo sea las preguntas que se formulen a esa empiria particular. Entonces la vía de entrada temática posibilita encontrar en una compilación diversidad de objetos analíticos no necesariamente posibles de ser comparados entre sí. Esta caracterización que acerca algunas gestualidades de ese mundo a elementos de las vanguardias, es probablemente parte de una doxa circulante que produce simpatías en el mundo intelectual y sobre la que efectivamente se puede trabajar y se trabaja y es posible construir desde allí conocimiento productivo. El aire que impregna este número quizás sea deudor de ese espíritu.

Claro que las grandes caracterizaciones, en un momento de debilidad de amplias preguntas integradoras, pueden resultar en una actualización simplificada de cuestiones que en términos culturales organizaron, en otro momento y de manera vital, diversos trabajos de ciencias sociales. Las lecturas rápidas de la negatividad adorniana que atienden a la dominación y reproducción de orden, tanto como el uso de las resistencias gramscianas o freirianas, en ambos casos sin atender a las complejas mediaciones de los hechos culturales, producen en el presente, objetos olvidables.

Desde esta revista se ha valorizado la experiencia de investigación en las diferentes áreas de las ciencias sociales, a la vez que se ha intentado expresar la heterogeneidad existente en el campo amplio que las incluye. En un momento de crisis de grandes paradigmas y de ausencia de miradas predominantes que abarquen el conjunto del campo, la apuesta por expresar la heterogeneidad es una apuesta que consideramos contribuye de la manera más vital a desarrollar, a la vez que las ciencias sociales, el conocimiento de nuestras sociedades. Siempre sostenidos en la preocupación de que cada uno de estos objetos de conocimiento no son simplemente una instancia de mayor o menor reconocimiento en cada una de nuestras carreras, sino que intervienen aunque sea potencialmente en las luchas por

la imposición de visiones del mundo. No hay temas trascendentes y temas no significativos. Hay objetos analíticos que dicen algo de las sociedades y entonces también contribuyen al desarrollo de la propia disciplina, o que no dicen nada de la manera académicamente correcta. Sea su empiria el papel del mundo financiero en Frankfurt, o los mayores de treinta años fanáticos del punk en la Inglaterra contemporánea, la relevancia está centralmente en la pregunta que se formula, amparada en las tradiciones de la teoría social. Esa es la manera en que se han seleccionado los trabajos que conforman este número dedicado al rocanrol y, claro, la mirada general que organiza esta actividad.





# Tema central

## Listen to me, enlighten me. Notes on the canon of Argentine "Young Music" between 1966 and 1973

Sergio Pujol

### Resumen

El autor examina el período fundacional del rock argentino y el lugar que el mismo ocupa hoy en la narrativa de identidad del género. Partiendo del concepto de *pretérito presente* desarrollado por Andreas Hyussen en sus estudios sobre la memoria cultural en tiempos de la globalización, el autor problematiza los vínculos que la cultura rock estableció con la historia de los años 60 en la Argentina y la paradoja implícita en el reconocimiento de una tradición dentro de un género musical que, como proclamaba la canción "Rebelde" de Moris, nació para liberar a los jóvenes de todas las tradiciones. ¿Qué factores posibilitaron el surgimiento de una cultura rock en la Argentina? ¿Cuáles fueron los puntos de ruptura entre la generación del Club del Clan y la camada de grupos iniciada por Los Gatos, Almendra y Manal en la segunda mitad de los años 60 y principios de los 70? ¿En qué contexto sociopolítico se desarrolló la llamada *música progresiva*? En la Buenos Aires del siglo XXI, donde proliferan vectores materiales de memoria "rockera" (de estatuas y pintadas hasta sitios históricos para el género), la historia del primer rock argentino sigue interesando más allá del imperativo moderno de perpetua novedad que definió a la "música joven" desde sus orígenes.

Rock; memoria; historiacultura; juventud.

### Abstract

The author analyzes the first period of Argentinian rock and the place it occupies today in the narrative of the gender identity. Using the "present pasts" concept developed by Andreas Hyussen in his studies on cultural memory in times of globalization, the author analyzes the links that the Rock Culture established between the history of the sixties in Argentina, and the implicit paradox in the recognition of a tradition inside a music genre that, as was proclaimed in the song "Rebelde" by Moris, was born to free the youth from all traditions. What factors enabled the rise of a Rock Culture in Argentina? What were the ruptures between the generation of the "Club del Clan" and the batch of bands initiated by Los Gatos, Almendra and Manal in the second half of the 60s and in the early 70s? What was the socio-political context in which the progressive music evolved? In the 21's century in Buenos Aires, where they proliferate a material rock memory (Of statues and graffiti dedicated in their historical sites), the first Argentine rock history is still interested in beyond the modern imperative of perpetual innovation that defined the "Young music" since its inception.

Rock; memory; cultural history; youth.

# Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de “la música joven” argentina entre 1966 y 1973

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 11-25.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Sergio Pujol\*

**Tema central:**  
**Rock**

## I.

No caben dudas de que estamos viviendo un tiempo de fuerte interrogación sobre el pasado de lo que alguna vez se llamó “la música joven argentina”. Esa música ya no es joven si, apelando a la metáfora biológica y más allá de las edades de sus oyentes, la pensamos como género desarrollado en el tiempo según etapas de crecimiento y maduración autónomas. Veámoslo de esta manera: entre el primer éxito de Los Gatos y el segundo CD de Acorazado Potemkin ha transcurrido la misma cantidad de años que la que separa la grabación de “Mi noche triste” por Carlos Gardel y el debut del quinteto de Astor Piazzolla. ¿Es mucho, no?

En 2013 la revista *Rolling Stone* edición argentina dedicó un número especial –no fue el primero– a los 100 mejores discos del rock nacional, en un arco que iba de 1967 a 2009. Entre los primeros 20 seleccionados, 9 fueron grabados antes de 1983, el año del regreso de la democracia. Esto revela que, en el imaginario de la cultura rock, el núcleo duro de su obra precede la época de mayor crecimiento comercial. Esto afirmaría la idea de una época heroica y proactiva, expurgada de intereses económicos e ideológicamente sostenida en el anticonformismo de la contracultura estadounidense adaptada al contexto argentino. En otras palabras: un tiempo hippie versión porteña.

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

11

\* CONICET - UNLP.

Es cierto que en el campo del rock no suele hablarse de una época dorada del modo en que el tango se expresa en relación a los años cuarenta. Pero sí se habla de un largo agotamiento, de una crisis artística que habría hecho eclosión en paralelo con la crisis social e institucional de 2001, para terminar de profundizarse con la tragedia de Cromagnon en 2004. En 2006, el solista Pablo Dacal escribió, acaso en nombre de muchos artistas de su generación, un manifiesto titulado “Asesinato del rock”. Tan disruptivo como el manifiesto de Spinetta de 1973 (“Rock, música dura: la suicidada de la sociedad”), el texto en cuestión señalaba la caducidad de un género que había perdido la representatividad de aquel sujeto que lo había encumbrado: “El rock, como todo género envejecido, añora su vitalidad original y vive enamorado de su pasado. Se expresa en el gesto de su juventud triunfante a través de la mirada pop. Creer que lo hace a través de la sexualidad o la violencia es falso: todos los géneros expresaron su propia sexualidad y violencia” (Dacal 2008: 207). Como nos lo recuerda Marcos Mayer (2009: 145), algo parecido había dicho un tiempo atrás Indio Solari, un insospechado de observancia nostálgica del pasado: “El rock nacional me aburre bastante. Extraño la juventud heroica en busca de ideales, y yo no creo que eso esté pasando, mucho menos con la cultura rock. Esa inercia contracultural que tuvo en algún momento ha desaparecido y hoy los chicos reemplazan la ética y la estética por el éxito o el fracaso.”

Por supuesto, no toda la escena del rock argentino actual se organiza alrededor de este relato historiográfico. Por caso, la revista *Los Inrockuptibles* edición argentina acaba de festejar sus primeros 20 años de vida inventariando las 200 mejores canciones estrenadas en ese lapso: una historia que empieza a finales del siglo XX; un gesto político-cultural que coloca el pasado reciente de la música joven – los electores evitaron premeditadamente el genérico *rock* para englobar la lista, aunque todo lo elegido pertenece a la órbita del rock/pop - en pie de igualdad con el pasado canónico. En todo caso, *Los Inrockuptibles* retoma de aquel pasado la voluntad de esquivar las imposiciones de las industrias culturales: podemos leer “contracultura” ahí donde hoy se escribe “*indie*”, si bien las diferencias entre una voz y otra están a la vista. (Nadie vive hoy de modo “*indie*”). De cualquier manera, el intento de legitimar lo nuevo del rock es una acción cultural aislada, y quizá para muchos oyentes, un tanto forzada. Parfraseando al tango, podríamos decir que contra el canon nadie la talla.

Es interesante observar cómo funciona la legitimación del pasado en una música que nació como un grito iconoclasta, y que como decía “Rebelde”, la canción de Moris de 1966, quería liberar a los jóvenes de las tradiciones (“Quieren hacerme esclavo de una tradición...”). Está claro que ese género musical hoy no puede –ni parece interesado en– liberarse de su propia tradición. Por algo la historia de los inicios, con sus anécdotas de cabellos cortados a la fuerza y hostigamiento a estilos de vida no tradicionales,

sigue encontrando oyentes, lectores y observadores a cada paso. Más aun: se ha vuelto marca de celebración urbana. Unos cuantos vectores de memoria de rock nacional pueblan las ciudades del país. Basta con recorrer las calles de Buenos Aires para toparnos con iconografía rockera convertida en referencia cultural de todos los argentinos, ya no solo de un sector de la sociedad. La recientemente inaugurada estatua de Luis Alberto Spinetta en Villa Urquiza o la confitería La Perla del Once –con su ciclo de clásicos del rock nacional– impregnan de mitología “juvenil” una ciudad cuya representación simbólica ya no está hegemonizada por la cultura del tango.<sup>1</sup>

Obviamente el pasado del rock no es un tema del todo novedoso. Ya en 1977, con su libro *La música progresiva en la Argentina (Como vino la mano)*, el poeta y periodista Miguel Grinberg(1977) se proponía establecer una cronología del rock argentino como movimiento cultural. Pero fue a partir de los 90 que empezó a visualizarse una tendencia a incluir al rock producido en el país en el inventario de la cultura argentina. En su momento, la exitosísima película *Tango Feroz* contribuyó a fijar un relato de origen, mientras creaba consenso cultural por fuera de los medios especializados. Apurando un poco el *racconto*, digamos que el escenario que los festejos del Bicentenario le reservaron al rock fue tan “nacional y popular” como los del folclore y el tango. Recientemente, la televisión ha hecho de la historia rock una proveedora clave de personajes, situaciones axiales y contextos sonoros, en complicidad con las FM de orientación pop y el vasto proceso de mediatización de los consumos juveniles (los suplementos “Joven” de los grandes diarios, las revistas de target juvenil, el tipo de productor/empresario como Daniel Grinbank y Mario Pergolini, etcétera) En clave de comedia costumbrista, tenemos las seriales *Graduados y Viudas e hijos de rock and roll*– paradójicamente escritas por Sebastián Ortega, hijo de la bestia negra del rock nacional en su etapa formativa –; en clave paródica, brillan los personajes de Peter Capusotto, empezando por “Pomelo”, una vuelta burlesca sobre el tópico “sexo, droga y rock and roll”.

## II.

Sin descuidar la etnografía de lo local, las preguntas sobre el rock argentino y la canonización de su pasado deben ser formuladas en un marco conceptual más amplio: el de la modernidad tardía, la posmodernidad o como se lo quiera llamar. Andreas Huyssen, uno de los observadores más agudos sobre las formas que adquiere la memoria cultural en tiempos

---

1. La inclusión del rock en el patrimonio histórico y cultural de la ciudad de Buenos Aires es una operación que ya tiene algunos años. Véase Adriana Franco, Gabriela Franco y Darío Calderón (2006).

de la globalización, acuñó el sintagma “pretéritos presentes” para definir aquellos tópicos de la memoria colectiva que permanecen entre nosotros como traumas insalvables. La temática examinada por Huyssen es bien diferente a la nuestra, y si algunos tramos de la historia del rock argentino se han convertido en “pretéritos presentes”, seguramente no lo son como traumas de un pasado que no podemos metabolizar. De cualquier manera, vale rescatar una observación de Huyssen perfectamente aplicable a la música popular: “Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos sub-argumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículo de toda forma de memoria” (Huyssen 2002: 25).

El desarrollo de la música popular es inalienable de la evolución de las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Desde hace unos años, el acceso al pasado discográfico se ha vuelto prácticamente irrestricto. Hasta no hace mucho, quién deseaba investigar estas temáticas se veía obligado a establecer contacto con el extraño club de los coleccionistas, porque muchas grabaciones viejas no se editaban en CD. Si bien los coleccionistas siguen siendo útiles para las “figuritas difíciles”, o para la información exquisita sobre los registros de grabación, lo cierto es que pocas cosas, de ayer o de hoy, están fuera los archivos o almacenes virtuales para todo uso que disponen sitios web como *youtubeo vimeo*. Incluso la industria discográfica, que no está pasando por un buen momento, se ha tomado el trabajo de reeditar discos seminales en ediciones que reproducen las tapas originales, como es el caso de las reposiciones de Sony/BMG de los discos de Manal, Pescado Rabioso, Invisible, Moris, etcétera. Recientemente, el diario *Página 12* les ofreció a sus lectores reediciones más o menos “curadas” de los discos *Muerte en la catedral* y *Melopea* de LittoNebbia.

Obviamente, esto sucede porque existe un mercado para el viejo rock argentino. Como ha escrito el crítico inglés Simon Reynolds, en una época de sobreabundancia de grabaciones de imagen y sonido, “el momento deviene monumento”. Pues bien, en la era de las colecciones discográficas, el rock se ha vuelto monumento. Nunca como ahora se publicaron tantos libros sobre el tema, y no porque el rock se haya legitimado como tópico de estudio (esto sucedió hace ya bastante tiempo), sino porque ciertos capítulos del pasado del género imantan a los lectores/oyentes. Entre esos capítulos, no caben dudas de que los años comprendidos entre mediados de los 60 y principios de la década siguiente no han dejado de fortalecerse en su dimensión canónica. Citemos nuevamente a Reynolds (2012: 26): “el punk y el rock and roll incitan esta clase de sentimientos, pero los *Swinging Sixties* se llevan la victoria absoluta en lo atinente a provocar nostalgia vicaria.”

En la música argentina, los años 60 se extendieron hasta 1973, el año del disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta (Pescado Rabioso). Por supuesto, para la historia del país, 1973 – un año de crisis internacional, con la guerra de Yom Kippur que empujó a los países árabes a cuadruplicar el precio del petróleo – fueron muchas cosas más: la presidencia de Héctor Cámpora y el regreso – y luego presidencia - de Juan Domingo Perón; la terrible noticia del golpe de Pinochet contra Allende en Chile; el fin de la censura y un arco de expectativas sobre el futuro que los años inmediatos frustrarían violentamente. En torno a 1973, como si dijéramos *annus mirabilis* de las utopías revolucionarias, el rock pareció lograr la culminación de su potencial simbólico. ¿Cómo llegó, en su veloz modulación de *música beat* a *música progresiva*, a esa densidad y complejidad en tan poco tiempo? ¿Por qué procesos culturales y sociales debió transitar la “música joven” antes de alcanzar esa mayoría de edad artística, desprendiéndose de los condicionantes comerciales de los tiempos del Club del Clan?

Alrededor de 1964, buena parte de la música nueva respondía a un mero cálculo de mercado, y su suerte estaba entonces encadenada a la curva de los negocios. Con el declive del tango – ese año moría Julio Sosa en un accidente automovilístico – y el folclore en ascenso, la industria del entretenimiento buscaba forjar ídolos juveniles a la medida de los nuevos tiempos, emulando a figuras sueltas que, a través del disco, llegaban desde Estados Unidos y Europa. Por supuesto, siempre hubo sonoridades de descarte, de úselo-y-tírelo, pero desde fines de los años 50 la industria de entretenimiento había quedado más supeditada a la cultura de masas con la que los Estados Unidos se posicionaban en el contexto de la guerra fría. Con el reinado del disco de 33 1/3 revoluciones, fabricado con vinilo, se impusieron los tocadiscos portátiles, que enseguida se instalaron en la habitación del adolescente, ese gran cliente a conquistar. Simples y *long-plays*, con sus caras “A” y “B”, invitaban a la escucha reiterada de temas convertidos, estrépito generacional mediante, en bandera de identidad diferenciada. Fue entonces que el valor musical empezó a medirse según la distancia que separaba a la nueva música del gusto de los padres. Estos pasaron a ser, más allá de lo que pudieran pensar individualmente, representantes de un *ancientregime* cultural.

Al ritmo de la música pop anglo-norteamericana, una hornada de grupos y solistas se aprestó a satisfacer la demanda de sonidos sin tradición. Creado a principios de los 60 y con un pico de popularidad en 1963, el Club del Clan fue la producción más destacada y rentable de esa tendencia. Se trataba de una fábrica de ídolos juveniles acreditados por el canto; sólo Chico Novarro como autor y compositor y Raúl Lavié, Danny Martín y Horacio Molina como cantantes emprenderían carreras musicales más o menos interesantes, si bien el único verdadero fenómeno de ventas se llamó Ramón “Palito” Ortega. Nacido en Tucumán en una familia muy pobre, Palito ascendió imitando a los intérpretes de rock and roll, para pronto convertirse él mismo en autor – con el debido asesoramiento musical

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

15

de Dino Ramos – y en un verdadero fenómeno social, tan repudiado por los intelectuales como querido por los jóvenes de las clases trabajadora y media-baja. A lo largo de 1963, su simple “Decí por qué no querés” vendió lo suficiente para ser Disco de Oro, en una época en la que cada éxito discográfico o radial era impulsado por la edición de la partitura correspondiente. Muchos afirmaban que el éxito de Ortega era consecuencia del trabajo del productor ecuatoriano Ricardo Mejía, un hombre de la RCA que, a la manera de un titiritero, había montado los tinglados televisivos de *La cantina de la guardia nueva* y *El club del clan*. Los otros pivotes de aquella industria eran la empresa Escala Musical de Carlos Ballón, organizadora de bailes y recitales, y Ben Molar, editor y productor originalmente dedicado al tango y ahora un converso de la Nueva Ola.

En 1965, desde las páginas de su revista *Eco Contemporáneo*, Miguel Grinberg escribía: “La Escala fomenta alienaciones culturales. Saca a la juventud argentina de su ámbito natural y vuelve primordial conocer los hits de Radio Luxemburgo, detalles del casamiento de Sylvie Vartan o la visita de George Maharis, héroe de la serie *Ruta 66* en la TV. Esto conectado con la industria de los discos y las revistas especializadas. Los dividendos recaudados son incalculables (...) El principal patrocinador del operativo es Coca Cola Company. La competencia es grande, y entre ella se distingue el *jingle* publicitario de la Pepsi Generation” (Grinberg 1965: 16). Similar diagnóstico ofrecía se año *Pajarito Gómez, una vida feliz*. Dirigido por Rodolfo Kuhn sobre libreto de Paco Urondo, el filme embestía contra el conformismo y la imperturbabilidad de los ídolos nueva oleros, siempre dispuestos a especular con los sentimientos de su público. Se trataba de una mirada decididamente apocalíptica de la cultura de masas, que rechazaba, desde la izquierda, cualquier posibilidad de expresión juvenil legítima en el marco de las industrias cultural de posguerra y el imperalismo cultural. Similar postura sostenía los órganos culturales del Partido Comunista. “Un movimiento artístico popular por la música nacional se hace impostergable contra la invasión foránea”, aseguraba el director de tango y afiliado al PC Osvaldo Pugliese en 1964, desde las páginas de la revista *Hoy en la Cultura*. “Es necesario que el gobierno oriente una política cultural nacional liberada de toda sumisión al extranjero.”<sup>2</sup>

Pero la explicación de la manipulación del público no bastaba para dar cuenta del cambio profundo que se estaba operando. Al menos el fenómeno de Palito Ortega tenía otras aristas: su estilo pop en castellano satisfacía la demanda de un cosmopolitismo moderno – música beat, rock and roll, etcétera – encarnado en un joven de provincia, “cabecita negra” redimido por el éxito popular. Tal vez algo parecido podía decirse de Sandro y los de Fuego, que acababa de impactar en la televisión. Sus versiones

---

2. *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, marzo de 1964, pag. 23.



apenas traducidas del repertorio de Elvis y Los Beatles de la primera época despertaron algunas simpatías. Más tarde, Sandro (Roberto Sánchez) inició una carrera solista notable, hasta convertirse en uno de los mayores ídolos de la música popular argentina de todos los tiempos. Pero su coronación no hubiera tenido lugar de persistir el cantante en su máscara del rock and roll. El corrimiento del estilo salvaje y “pélvico” a una presencia más a tono con cierta sensibilidad latina explica, al menos en parte, aquel ascenso. Como escribió Mariano del Mazo (2009: 49), “Sandro podría haber elegido Woodstock pero optó por San Remo”.<sup>3</sup> A juzgar por el estrecho vínculo que sus canciones de la etapa “San Remo” establecieron con el público – especialmente, el sector femenino –, la opción no fue incorrecta. “Rosa, rosa”, “Trigal” o “Por qué yo te amo” juegan hoy en las ligas mayores de la canción argentina, y de vez en cuando son objeto de *covers* más o menos ingeniosos.

Exceptuando los casos recién nombrados, los intérpretes juveniles de la primera mitad de los años 60 pasaron efímeramente. Carecían de convicción y de objetivos artísticos. Faltaba en ellos el suficiente capital simbólico para poder plantear sus carreras en términos más soberanos. Sin embargo, aquellas irrupciones, sincrónicas con las de la Joven Guardia brasileña, avivaron un clima de renovación musical; en alguna medida, crearon las condiciones de posibilidad del rock nacional, al poner al descubierto una ansiedad de novedades que el tango no podía compensar y ante la cual el folclore, aun muy convocante, tenía límites infranqueables, si es que no quería perder su identidad como género de raíz nativa. ¿Cómo saciar entonces esa sed de música popular moderna?

En los años 20 y 30, una demanda similar había sido satisfecha con algunas cuotas de jazz, al principio interpretado por directores de tango que con solo agregar un par de trompetas, un saxofón y una batería habían convertido sus orquestas típicas en ensambles modernos. Pero ya no era posible reeditar aquella estrategia. La brecha generacional era insalvable en todo sentido: el tango y el jazz habían quedado en el mismo bando, un tanto desconcertados frente a la invasiva cultura pop. Se estaba asistiendo a un cambio de paradigma en la música popular. Otros modos de hacer, producir y comunicar reemplazaban a los que habían dominado la cultura del sonido desde los comienzos del siglo XX. Era un proceso mundial, con sucursales en todos los rincones del planeta. El tango – o los tangueros, mejor dicho – respondieron al cambio con argumentos similares a los utilizados por los escritores nacionalistas de los años 10 y 20 para

---

3. De cualquier manera, con excepción de Manal, el rock nacional dio sus primeros pasos en los catálogos de sellos grandes. RCA produjo el primer álbum de Almendra y CBS el disco de la primera formación de Los Abuelos de la Nada. Más tarde Microfón (Talent) – no exactamente un sello independiente – sacó a la venta a Sui Géneris y otros.

estigmatizar a la música porteña: eso que estaba invadiendo el gusto de los jóvenes no era música genuinamente argentina; lo argentino musical estaba en situación de riesgo, podía incluso desaparecer bajo la andanada de música foránea.

¿Qué debían entonces escuchar los jóvenes, más allá de las zambas del boom del folclore y las orquestas de un tango declinante? Quizá los ídolos consagrados en el Festival de San Remo – eran tiempos de Doménico Modugno, Mina y otras versiones no anglosajonas del canto joven – podían cubrir la cuota histórica de música popular extranjera. Pero estos intérpretes no respondían tan claramente a una tipología juvenil. De cualquier manera, por más duras que fueran las críticas intelectuales al boom *teenager*, en 1964 aun quedaba margen para una negociación entre hijos nuevaoleros y sus preocupados padres. Al fin y al cabo, el consumo de canciones ligeras – “canciones gastronómicas” las llamaba por entonces Umberto Eco pensando en su pequeña compatriota Rita Pavone – podía entenderse como signo de inmadurez biológica. No debía preocuparse tanto el maestro Pugliese. Ya llegaría la edad de los consumos adultos. Ya volverían los hijos díscolos al redil.

### III.

Sin embargo, la brecha se profundizó. ¿Qué pasó entonces? ¿Cómo fue que, súbitamente, de aquellos engendros emergió un arte de canción que hoy veneramos por su fresca melódica, su audacia formal, su transgresión poética? ¿Acaso todo fue producto de una escucha atenta de los discos de Los Beatles, como muchos aseguran? La respuesta a uno de los temas más fascinantes y complejos de la historia musical argentina no es unívoca. Indudablemente, la Nueva Ola liberó el campo de la producción musical de los mandatos de los géneros tradicionales. Por otro lado, estaba la desobediencia de Astor Piazzolla con su operita *María de Buenos Aires*. Y también la llamada Nueva Canción poblada de cantautores que frecuentaban el Instituto Di Tella de calle Florida – recuérdese al más irreductible de todos ellos: el artista plástico Jorge de la Vega -; en cierto modo, la Nueva Canción era hija putativa de María Elena Walsh, que primero con sus temas para niños y luego con su estilo de *chanson* porteña para adultos había descubierto nuevos territorios de poesía y canción.

En ese contexto pero en otra frecuencia – la frecuencia pop de *labeatlemania*, claro está -, tanto Los Shakers en Montevideo como Los Gatos (oriundos de Rosario) en Buenos Aires pusieron las bases de lo que sucesivamente se daría en llamar *música beat*, *música pop*, *rock* (a secas), *música progresiva*, *rock nacional* y *rock argentino*. Los Shakers, conducidos por Hugo y Osvaldo Fattoruso, sonaban muy bien, eran diestros cantantes y buenos compositores, pero no se atrevieron – o no quisieron – cruzar la frontera del idioma. Los Gatos, liderados por LittoNebbia, sí cantaron música joven en castellano, como unos meses antes lo había hecho Moris

con “Rebelde”. En 1967, el simple “La balsa” (Nebbia-Tanguito), que traía “Ayer nomás” (Moris-Lernoud) en su reverso, estalló en ventas. Desde ese momento Los Gatos tuvieron el camino más o menos despejado para grabar disco tras disco y conformar, entre 1967 y 1970, el que posiblemente sea el primer gran corpus de canciones “jóvenes” de un grupo argentino. En los cuatro discos LPs de Los Gatos se observa una veloz evolución hacia formas instrumentales más elaboradas – como los solos de guitarra blusera de Pappo en “Rock de la mujer perdida” y “Escúchame, alúmbrame” –, si bien en permanente tensión con los criterios de la discográfica RCA Víctor. De su extensa producción – no era corriente que un grupo beat estrenara y grabara tantas canciones – destacan “Y el rey lloró”, “Viento dile a la lluvia” y “Chica del paragua”, si bien ninguna alcanzó la significación histórica de “La balsa”.

Compuesta sobre una secuencia armónica parecida a la de “Garota de Ipanema” – el gran hit de la bossa nova -, “La balsa” impuso, desde sus primeras notas, un sonido grupal característico, con fuerte protagonismo del órgano y la guitarra eléctrica. La voz de Nebbia fraseaba libremente, sin remisiones ni al tango ni al folclore, con cierta independencia, incluso, de los modelos ingleses y norteamericanos en los que se inspiraban Los Gatos. De acontecimiento artístico/comercial, “La balsa” derivó en una suerte de himno generacional, y para Nebbia se abrió un camino compositivo y autoral muy rico y variado. Posteriores relatos de la prensa y de los propios músicos terminaron adjudicándole a “La balsa” un rol fundacional. Sobre idea original de Tanguito, la letra ponía en escena una subjetividad joven insatisfecha, que demanda más libertad, no casualmente en tiempos de la dictadura de Onganía: “Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado/ tengo una idea/ es la de irme al lugar que yo más quiera. /Me falta algo para irme, pues caminando yo no puedo. / Construiré una balsa y me iré a naufragar...”

Eran filtraciones de música artística joven en una estructura comercial digitada por los directivos de las discográficas grandes y arregladores profesionales, estos últimos reclutados en las filas del jazz, como Jorge López Ruiz (CBS) y Horacio Malvicino (RCA). En muy pocos casos los intérpretes gozaban de libertad de mando sobre los materiales y los modos de grabación y producción. En ese sentido, el primer disco de Almendra (1969) marcó un hito en el trayecto hacia una mayor autonomía de los músicos argentinos de rock: desde la tapa del payaso triste hasta la contratación de Rodolfo Alchourrón para los arreglos de “Laura va” – RCA les sugirió a Malvicino pero ellos lo prefirieron a Alchourrón - fueron decisiones tomadas por los propios músicos. Pero la tensión entre industria y arte – un dilema adorniano en el corazón de una música que Adorno no hubiera dudado en denostar - rara vez se resolvía a favor del segundo. Fue así que en el ámbito de la producción independiente el incipiente rock “en castellano” encontró mejores condiciones para llevar adelante sus proyectos más osados. El sello Mandioca fue presentado en noviembre de 1968, en

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

19

un recital en la sala Apolo. Su creador, el editor de libros Jorge Álvarez, gozaba de cierto prestigio en el campo intelectual argentino. Sin embargo, le resultaba menos problemático – y con toda seguridad más rentable – editar a los escritores del boom latinoamericano que salir a bancar a un puñado de muchachos con canciones propias.

En su libro de memorias, Álvarez recuerda la hostilidad del ambiente intelectual y editorial en el que se movía cuando avisó que tenía la intención de producir “música joven”: “En todas partes me decían que estaba loco, que el rock y el blues en castellano eran una ridiculez. Los muchachos de Manal empezaron a presentarme a otros músicos que conocían (Miguel Abuelo, Tanguito, etcétera) y de esa forma surgió Mandioca: gracias a la negativa de los grandes sellos. El primer concierto que organizamos con el disco de Manal en la calle fue en el Teatro Payró, cuya capacidad de 120 espectadores nos parecía una enormidad. Tenía tanto miedo que no recuerdo nada de nada” (Álvarez 2009: 91).

¿Qué pasaba en esos días con los medios, hoy agentes clave en la conversión del momento (pasado) en monumento? Contra lo que pueda suponerse – tenemos una idea un poco sobrevaluada del rol que por entonces jugaron los semanarios encabezados por *Primera Plana* en la consolidación de nuevas escenas culturales –, la crónica de la presentación de Mandioca que hizo la revista *Panorama* no se esforzó en ocultar cierto desprecio de alta cultura por la “música joven”, como si se tratara de una réplica insulsa de lo que más vigorosamente estaba sucediendo en otros lugares del mundo: “Sobrevivientes de la tribu pseudo-hippie de Plaza Francia, diezmada hace un año por la tijera policial, numerosos jóvenes de sexos indefinidos con disfraz bohemio, atestaron la sala del Apolo(...) El arte de aburrir tiene en ellos a sus estrellas máximas” (Moreno 2012: 5).

Pronto bautizado “la madre de los chicos”, Mandioca editó los primeros discos de Miguel Abuelo solista, el trío Manal y Vox Dei – La Biblia, el primer álbum “conceptual” del rock argentino –, entre otros. En 1972, después de escuchar a Charly García cantar con la guitarra “Canción para mi muerte”, Álvarez decidió grabar *Vida*, el primer álbum del dúo Sui Generis, que finalmente salió por el sello Microfón-Talent. Poco después Trova, el sello de Alfredo Radoszinski, editó a Pedro y Pablo, Aquelarre y LittoNebbia. Asimismo, la salida de las revistas *La Bella Gente*, *Pinap* y especialmente *Pelo* en 1970 y las sucesivas ediciones del festival B.A. Rock fortalecieron una trama protectora de la “música joven”. Esto permitió un crecimiento exponencialmente en los primeros tres o cuatro años de la década de los 70, el período *contracultural* y *alternativo* – también estos términos empezaron a circular por esos años –, núcleo duro de la futura narrativa de autenticidad y vanguardismo.

#### IV.

Si como afirma Jürgen Habermas (1984), “lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normativa”, entonces los años 60 fueron la apoteosis de la modernidad...o quizá su último acorde, quién sabe. En nuestro país, pocas cosas como el rock se rebelaron tan persistentemente contra la normativa. En ese sentido, su cualidad “moderna” resultó incontestable. Rebelde y moderno: así fue el primer rock argentino, así fueron los años 60. En cuestión de estilo, el panorama en la Argentina fue tan diverso como lo era en los Estados Unidos e Inglaterra, si bien la adopción del castellano como lengua poética – la condición de posibilidad de una identidad socialmente legitimada – marcó una diferencia sustantiva. Este es un punto bien interesante sobre el que vale la pena detenerse.

Se ha dicho que, para los pioneros del rock nacional, escribir canciones “en castellano” fue un paso hacia lo desconocido. En tierra firme quedaban las canciones argentinas de siempre (folclore y tango) y los discos de Elvis y Los Beatles; más allá, en la lejanía soñada por “La Balsa”, un mundo a descubrir, que resultó ser un mundo hispanoparlante. Sin embargo, no puede sostenerse que Moris o Los Gatos hayan sido los primeros letristas de pop en castellano: no pocos intérpretes del Club del Clan, empezando por Palito Ortega, firmaban las canciones de sus repertorios. Inversamente, los primeros escarceos de Luis Alberto Spinetta, Alejandro Medina y otros se vertieron en inglés, justamente para dejar sentada la diferencia (la disidencia, en verdad) respecto al Clan. Spinetta lo dijo con toda claridad: “Hasta ese momento cantar en inglés era una forma de mantener lo nuestro en un estado *underground*, por decirlo así. Lo otro era el Club del Clan, basura pura” (Diez 2006: 166).

Aquel malestar por el idioma de los argentinos sólo cedió cuando los jóvenes descubrieron que había poéticas diferentes a las del folclore y el tango. Que se podía ser argentino, rebelde y moderno, todo de una vez. Aun así, la fascinación por la sonoridad inglesa no cedió del todo, tal vez porque la rítmica y las melodías nunca se castellanizaron a fondo, por decirlo de algún modo. Las primeras canciones de Moris – particularmente “Pato trabaja en una carnicería” – tenían ecos inocultables de Bob Dylan; lo mismo puede decirse de Almendra respecto a Los Beatles o de Manal y su relación con Cream y Hendrix. Pero lo que tendía a predominar, más que la traslación mecánica de una fórmula, era eso que María Elena Walsh gustaba llamar “traducción espiritual”. Porque ni el “Pato” de Moris ni la mujer de “Laura va” de Almendra ni el *flaneur* de “Avellaneda blues” de Manal podían pertenecer a otro país que no fuera la Argentina. Ahí había algo nuevo y diferente. Se estaba fundando una poética de canción sin deudas con el pasado.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

21

En esos días hubo una gran diversidad, pero encuadrada en las categorías estilísticas forjadas en el plano transnacional. El folk-rock se expresaba en Pedro y Pablo, Sui Géneris, Vivencia y Pastoral. El blues, en Manal y Pappo's Blues. El hard rock, en Vox Dei y Billy Bond y La Pesada. El pop psicodélico, en Almendra y La Cofradía de la Flor Solar. El rock-jazz, en Arco Iris y Alma y Vida. De una segunda tanda saldrían Pescado Rabioso, Aquelarre y Color Humano (tres desprendimientos de Almendra), León Gieco, Raúl Porchetto y LittoNebbia y su trío de orientación jazzística.

Exceptuando a Sui Generis, que en 1975 se despidió de su público con dos grandes recitales en el Luna Park, ninguna de las bandas e intérpretes mencionados llegó a convertirse en fenómeno de ventas. Tampoco eran figuras marginales. Las revistas de actualidad ocasionalmente les dedicaban alguna nota breve y, con paciencia e insomnio, sus músicas podían ser escuchadas en los horarios extremos de la radio. No gozaban – o no padecían, según como se lo mire – el grado de estrellato que distinguía a figuras como Sandro, Palito y Leonardo Favio. Esta situación ambigua, de visibilidad a medias, de estar y no estar dentro del sistema, era inherente a la ideología del rock: ni la aceptación conformista del éxito como fórmula, pero tampoco el aislamiento total del público. Para decirlo de un modo brutal: el rock no contradecía al capitalismo en la medida que este le permitiera gozar de libertad para hacer las canciones deseadas. Las vislumbradas. Las inefables. Las que siempre estaban allá adelante.<sup>4</sup>

Todo sucedió muy rápidamente, en un país gobernado por una dictadura militar que, a pesar de sufrir un progresivo estado de descomposición, buscaba disciplinar mediante la censura cultural y el apoyo de bolsones de conservadurismo de la sociedad civil. El contraste entre la cerrazón de la política argentina y los ideales de los *High Sixties* londinenses resultaba tan escandaloso como estimulante.<sup>5</sup> Había una energía en el aire muy particular, en gran medida recargada con la información que llegaba desde Londres y San Francisco, pero también desde París (era el “Mayo del 68”). Revistas como *Pelo y Mordisco* – en 1976 comenzaría a editarse *Expreso Imaginario* – traducían y facilitaban esa información que despabilaba a todo joven deseoso de tener su propio grupo de músicas beat. Luego había que esperar que algún conocido hiciera el típico viaje iniciático a Europa

---

4. El sociólogo francés Claude Chastagner entiende la relación rock-capitalismo en términos claramente funcionales: “La retórica del rock es apenas diferente a la del capitalismo contemporáneo. Si sus objetivos son en principio contradictorios, la similitud de los medios puestos en acción arroja una duda sobre la realidad de esta contradicción.” Pero la crítica sistémica de Chastagner no diferencia modulaciones históricas - ¿a qué rock se refiere? – ni escenarios nacionales distintos (Chastagner 2012: 141-165).

5. El concepto de “highsixties” para la segunda mitad de los años sesenta fue fijado por Arthur Marwick(1998).

– una costumbre de la burguesía argentina más o menos asimilada por la clase media – y trajera el disco difícil o relatara alguna experiencia de rock de primer grado.

Si recordamos que en 1968 Los Abuelos de la Nada prácticamente impusieron la versión porteña del pop psicodélico con “Diana divaga” y en 1973 Luis Alberto Spinetta editó *Artaud* - acaso la cúspide del vanguardismo rockero argentino-, cuesta aceptar que aquello haya sido una mera coincidencia temporal. Hubo en esos años un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento de una música que, en apariencia, no parecía estar demasiado atenta o interesada en la utopía revolucionaria, al menos como la imaginaban las organizaciones guerrilleras.

Habitualmente se enfatiza la relación entre el canto de protesta y el clima político de los 70. En términos de relaciones humanas y de receptividad masiva, y aun de comunicación de “mensajes” ideológicos, esa conexión es cierta. Cecilia Flaschland estudió, de modo comparativo, dos canciones de aquel tiempo, “A desalambrar” y “Casa con diez pinos”, que contrastan en sus maneras de pensar la realidad: “Si el tema de Viglietti (“A desalambrar”) defiende utopías socialistas, “Casa con diez pinos” (Manal) imagina otro ideario: abandonar la ciudad en busca de un sitio propio” (Flaschland 2007: 22). No obstante, en los años 1966-1973, el folclore y “la protesta” no agregaron mucho a lo que ya habían hecho; a lo sumo, actualizaron un poco sus agendas y enfatizaron las proclamas. Donde la flecha del tiempo artístico realmente aceleró su viaje, cargado de novedades absolutas, fue en el rock. Fue el único espacio de creación musical que expresó con toda claridad y radicalidad la brecha generacional. Tal vez el fuerte protagonismo de la juventud como agente político y social sea, por sí mismo, la mejor explicación para entender un florecimiento musical tan súbito como supuestamente desarraigado.

En una mirada de síntesis, cabe agregar que la música beat y sus derivados instalaron en la Argentina un arte de canción diferente al conocido hasta ese momento. Otro estilo interpretativo, ciertamente, pero también otra poética autoral y compositiva. ¿De dónde venían “Muchacha ojos de papel” (Spinetta), “No pibe” (Martínez), “El oso” (Moris), “Canción para mi muerte” (García), “Presente” (Soulé), “Catalina Bahía” (Cantilo), “Escúchame entre el ruido” y tantas otras canciones? Si bien, como nos enseña Oscar Conde (2007), la influencia del tango y del folclore no debe ser soslayada, en los primeros años de la “música joven” fueron más sonoras las rupturas que las continuidades. Si hoy seguimos aferrados al recuerdo de aquel período tan prolífico de la cultura musical argentino, seguramente se debe a la fuerza de aquel corte, de aquella ruptura musical, poética y, desde luego, generacional. Cuando una canción podía afirmar, sin vacilaciones ni ánimo canónico, que “mañana es mejor”.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

23

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Álvarez, Jorge. 2013. *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Chastagner, Claude. 2012. *De la cultura rock*, Buenos Aires: Paidós.
- Conde, Oscar. 2007. “Al rock de acá. Los orígenes del rock nacional. LittoNebbia”, en *Poéticas del rock*. Vol.1, compilado por Oscar Conde. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri editor.
- Dacal, Pablo. 2008. “Asesinato del rock”, en *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, editado por Miguel Grinberg, Buenos Aires: Gourmet Musical ediciones.
- Del mazo, Mariano. 2009. *Sandro. El fuego eterno*. Buenos Aires: Aguilar.
- Diez, Juan Carlos. 2006. *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Buenos Aires: Aguilar.
- Fernandez Bitar, Marcelo. 1997. *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Flachsland, Cecilia. 2007. “Banderas de mi corazón. Militantes y rockeros: un ensayo sobre las subjetividades juveniles en los 60” *Tramas de la comunicación y la cultura* 52: 21-25.
- Franco, Adriana, Gabriela Franco y Darío Calderón. 2006. *Buenos Aires y rock. Temas de patrimonio cultural*, Buenos Aires: Comisión para Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires Buenos Aires.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Grinberg, Miguel. 1977. *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Editorial Convergencia (Reeditado en 2008 como *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: El Gourmet Musical).
- Grinberg, Miguel. 1965. “Anatomía del desorden”. *Eco Contemporáneo* 8/9.
- Habermas, Jürgen. 1984. “Modernidad, un proyecto incompleto” en *Punto de Vista* 21.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marwick, Arthur. 1998. *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States. 1958-1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Mayer, Marcos. 2009. *La tecla populista*, Buenos Aires: Emecé.



- Moreno, María. 2012. "El idioma de los argentinos". *Radar*, 11 de marzo, p. 5.
- Negus, Keith. 1996. *Popular music in Theory*, Middleton: Wesleyan University Press.
- Pujol, Sergio. 2007. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Reynolds, Simon. 2012. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Spinetta, Luis Alberto y Eduardo Berti. 2014. *Spinetta. Crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.

**Tema central:**  
**Rock**

**apuntes**  
CECYP

**25**

PÁGINA

25

# **Punk's not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans**

Andy Bennett

## **Resumen**

Este artículo examina cómo los fanáticos mayores del punk articulan su continuo interés por este género musical y el estilo visual asociado a él. Mientras que la investigación sociológica sobre los públicos de la música popular es de larga data, se le ha prestado poca atención a la articulación y administración de las prácticas de fanáticos en individuos mayores a los treinta años. Basado en entrevistas etnográficas a fanáticos mayores del punk en East Kent, Inglaterra, el artículo comienza a rectificar esta omisión en los estudios sobre públicos de música popular. Esto conlleva una evaluación tanto de la forma en que las articulaciones del estilo punk se trasladan de lo visual a lo biográfico con el tiempo, como también de cómo los punks mayores desarrollan prácticas discursivas específicas como medio de legitimar su lugar dentro de una escena dominada por fanáticos más jóvenes.

Biografía; fanático; música; punk; escena; estilo.

## **Abstract**

This article examines how older fans of punk rock articulate their continuing attachment to the music and its associated visual style. While sociological research on popular music audiences is well established, little attention has been paid to the articulation and management of fan practices of individuals beyond the age of 30. Based on ethnographic interviews conducted with older punk fans in East Kent, England, the article begins to redress this oversight in studies of popular music audiences. This involves an assessment of both the way in which articulations of punk style transgress with age from the visual to the biographical and how older punks develop particular discursive practices as a means of legitimating their place within a scene dominated by younger punk fans.

Biography; fan; music; punk; scene; style.

# El Punk no ha muerto. La importancia continua del Punk para una generación mayor de fans\*

Andy Bennett\*\*

En junio de 1996, cuando la banda de punk rock veterana del Reino Unido, los Sex Pistols, tocaron en su recital de reencuentro por su vigésimo aniversario en el Parque Finsbury de Londres, se dice que el vocalista principal de la banda, John Lydon (alias Johnny Rotten) dijo hacia los inicios del show: “¡Cuarentones, gordos y de vuelta!”<sup>1</sup>. Este comentario sarcástico pronunciado por Lydon sobre el perfil envejecido de los Sex Pistols refleja también la longevidad de la música punk y de su público. Más de veinticinco años después de la temporada punk original de 1977, el punk continúa atrayendo una cantidad considerable de seguidores. Muchos de los seguidores actuales de la música punk se sintieron atraídos por ésta por primera vez hacia finales de los años setenta, y han permanecido en las filas de fanáticos de este estilo desde ese entonces. Al igual que en investigaciones sobre otros géneros de música popular, los estudios sobre el punk se han enfocado primariamente en su significación en tanto movimiento cultural de la juventud. No obstante, este enfoque excluye a las generaciones más antiguas de fanáticos, para las cuales la música punk continúa teniendo una gran trascendencia en sus vidas. A partir de

---

1. Según me fue relatado por un fanático de los Sex Pistols que estaba presente en el evento.

\* Traducción: Lucía Tejada. Traducido de Bennett, Andy, 2006. “Punk’s Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans”. *Sociology* 40: 219-235. [doi: 10.1177/0038038506062030]

\*\* Andy Bennett es profesor de Sociología Cultural y Director del Centro Griffith para la Investigación Cultural de la Universidad de Griffith en Australia.

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 27-48.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

**Tema central:**  
**Rock**

apuntes  
CECYP

**25**

PÁGINA

**27**

entrevistas y conversaciones con seguidores del punk de entre 35 y 53 años provenientes de la región de East Kent de Inglaterra, este artículo examina cómo los seguidores mayores del punk articulan su continua afección con el género. Este artículo también considera las respuestas de los punks mayores hacia los acontecimientos más recientes en la escena de la música punk, como por ejemplo la creciente popularidad del *ska-punk* en el Reino Unido, y cómo administran sus relaciones con las generaciones más jóvenes de seguidores.

### **‘Juventud’ que envejece**

Las representaciones académicas del punk y el punk rock se remontan más o menos a la emergencia del punk en Gran Bretaña hacia fines de la década del setenta. Hebdige (1979) interpreta el estilo punk como una respuesta visual a la crisis socio-económica de Gran Bretaña durante fines de los setenta. Según Hebdige, el punk “se apropió de la retórica de la crisis que venía saturando las ondas radiofónicas y las editoriales durante todo el período, y la tradujo a términos tangibles (y visibles)” (1985: 175).

Tanto Hebdige como Chambers representan al punk esencialmente como una música de la juventud, interpretación que se extiende también a estudios sobre el punk en otros contextos nacionales. Por ejemplo, el estudio de Tsitsos sobre adolescentes punks alcoholizados en los Estados Unidos señala que estos últimos “[resisten] el poder de las instituciones sociales a través de una individualidad militante y decisiones rebeldes respecto a estilos de vida, tales como una ebriedad constante” y pogos (una forma agresiva de baile en el que los participantes se ‘estrellan’ unos contra otros) (1999:402). De manera similar, la obra de Geiling (1995, 1996) sobre el ‘Chaos-Tage’, un festival punk en la ciudad alemana de Hannover, pone el foco en el significado del evento como manifestación desenfrenada de energía y agitación por parte de los punks en contra de lo que ellos consideran un consumismo obsesivo de la sociedad dominante (véase también Bennet 2001).

A pesar de que una creciente literatura sobre el punk demuestra efectivamente tanto su continuo atractivo como su capacidad para adaptarse a las circunstancias y problemáticas locales, se ha hecho muy poco esfuerzo por entablar una relación con la demografía cambiante del público punk. Andes es el único en hacer algún intento de examinar cómo los punks que van envejeciendo lidian con el hecho de envejecer. Según Andes, no obstante, hay caminos abiertos a punks mayores para permanecer activamente involucrados en la escena punk luego de pasar los veinte años, pero éstos requieren un rol organizacional o creativo en la escena:

Hay relativamente pocos participantes en la subcultura [punk] que tengan más de ventipocos años. Los que permanecen activamente involucrados en la subcultura

hacia fines de su veintena y aún siendo mayores son las personas que de alguna forma están comprometidos a un nivel más organizacional o creativo: músicos, promotores, escritores de revistas especializadas, artistas, etcétera. La mayoría de las personas en la subcultura punk eventualmente deja atrás su identidad punk (1998: 218-9).

En otros sectores de la literatura sobre la juventud y la música, los fans mayores son directamente ignorados o, en el mejor de los casos, tratados de una forma esencialmente menospreciante. Así, por ejemplo, en su celebrado estudio sobre el *heavy metal*, Weinstein ofrece la siguiente observación sobre los seguidores mayores del género:

Los adultos que continúan apreciando el metal rara vez usan los medios metaleros, excepto para reproducir sus antiguos álbumes. No suelen ir a muchos recitales, o a ninguno; no compran nuevos lanzamientos metaleros ni revistas metaleras; y no llaman a las radios para hacer solicitudes. Muchos de ellos ni siquiera escuchan sus antiguos álbumes con mucha frecuencia, pero tampoco se han deshecho de ellos. Otrora parte de la subcultura metalera, son ahora emigrantes nostálgicos que viven, a un continente de distancia, en otro mundo diferente al suyo. (2000: 111)

La perspectiva de Weinstein sobre los seguidores adultos del *heavy metal* es sintomática de un discurso patológico que gradualmente está comenzando a hacerse presente en las discusiones sobre generaciones envejecidas que, se sostiene, se ‘aferran’ a su juventud. El caso más conocido de esta posición es el de Calcutt, en su afirmación de que: “en la década de los cincuenta y los sesenta, la cultura popular era comúnmente descrita como el banco de pruebas para el desarrollo futuro de la sociedad. Cuarenta años después, puede ser interpretada como un experimento de desarrollo atrofiado” (1998:6). Ross expresa una posición similar, al sugerir que: “no son sólo Mick Jagger y Tina Turner quienes se imaginan a sí mismos con 18 años y rompiendo esquemas; una masa significativa de la generación nacida en la posguerra actúa parcialmente de esta manera en su vida cotidiana” (1994: 8). Estas explicaciones parecen dar por sentado que la escena<sup>2</sup> legítima de la música popular es equiparable con juventud,

---

2. El término original utilizado en el original es *fandom*, palabra que refiere a un grupo de fans, seguidores o aficionados a algún pasatiempo, persona o fenómeno en particular; en este caso hace referencia a los géneros musicales y a todos los atributos auxiliares que se relacionan a ellos, como el estilo visual, las prácticas del colectivo, etcétera. [N. del T.]

asentando de esta forma que la escena de la música popular es una práctica cultural reservada exclusivamente para individuos de 16 a 25 años de edad. Aquellos que aparentemente fracasan en aceptar esto son considerados inadaptados sociales que anhelan una vida en la que ya no tienen un lugar legítimo. Ésta parece ser una presunción extraña, dado que la estrategia de publicidad de la música popular como “música de la juventud” tiene una historia que atraviesa casi 50 años. De hecho, como nota Savage (1990), cada generación en el mundo occidentalizado nacida durante o luego de la década de los cuarenta ha sido entrenada efectivamente en la era del consumismo; sus estilos de vida e identidades fueron basadas alrededor de una serie de prácticas de las cuales la música es un elemento clave. Entonces podría esperarse razonablemente que, en el caso de que la inversión emocional en un estilo musical haya sido particularmente intenso durante la adolescencia y/o hasta pasados los veinte años, dicha inversión emocional puede continuar pasados los treinta años, la mediana edad y quizás más allá en la vida de una persona. El hecho de que un individuo se convierta en un seguidor de un estilo musical siendo una persona ‘joven’ tiene una importancia mucho menor a lo que esa música continúe significando para ese individuo durante el desarrollo de su vida.

Con esto, por supuesto, no se pretende insinuar que todos los individuos mayores de treinta años mantienen un grado tan intenso de apego emocional a la música de su juventud. En el curso de la dirección de esta investigación me he encontrado con varias personas de mediana edad, incluyendo muchos profesionales de mediana edad, que se han descrito a sí mismos como ‘ex’ roqueros, *mods*, punks, etcétera; el ‘ex’ en estos casos marca claramente el hecho de que ellos han dejado atrás esa parte de sus vidas, quizás aunque escuchen de vez en cuando sus antiguos discos o vayan ocasionalmente a algún recital de rock. Al mismo tiempo, no obstante, la investigación también ha encontrado evidencia de un sorprendente número de individuos que han pasado sus cuarenta o cincuenta años, para quienes la música sí continúa siendo de gran importancia, al punto de que invierten tiempo y esfuerzo en ella de maneras que exceden la compra de un CD cada varios meses o la asistencia a algún recital de vez en cuando.<sup>3</sup>

### **Teorizar sobre los fans adultos de la música popular**

Una de las razones principales por las cuales se pone el foco en la juventud en las investigaciones sobre públicos de música popular se vincula con los enfoques teóricos que adoptan tales obras. Durante muchos años, el

---

3. Esto es comparable con el estudio de MacDonald-Walker (1998) de la cultura motoquera, en el cual se resalta que muchos motoqueros de mediana edad han sido parte de la escena motoquera desde su adolescencia.

modelo sociológico primario para el estudio de la significación cultural de la música popular fue la “subcultura”, concepto adoptado por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham (CCCS) de la Escuela de Chicago para estudiar las respuestas estilísticas de las culturas de los jóvenes de clase trabajadora en la posguerra en Gran Bretaña, tales como los *teddy boys*, los *mods* y los *skinheads* (véase Hall y Jefferson, 1976). A pesar de que la música no jugó un rol importante en el análisis original del CCCS (Laing 1985), el término fue retomado ulteriormente y utilizado por teóricos con un interés más específico en la significación de la música para la juventud (véase, por ejemplo, Brake 1985; Weinstein 2000). En muchos sentidos, la teoría de la subcultura de la CCCS y su vínculo a la juventud fue el producto del contexto ideológico. Basado en el marxismo y las teorías marxistas de conflicto de clases y lucha por la hegemonía, el término “subcultura” se convirtió en un marco conceptual para el estudio de la evolución de dichos atributos dentro del contexto del capitalismo tardío. La “juventud”, como grupo social despojado de autoridad mas altamente resistente, le proporcionaba a los teóricos de la subcultura el medio perfecto para interpretar a la música popular y sus estilos visuales auxiliares como recursos politizados en las luchas de poder que caracterizan a la sociedad capitalista tardía. Como quizás podría esperarse, el punk, debido a su estilo visual espectacular y su ideología politizada, fue considerado como el ejemplo clásico de una “subcultura” de la juventud. La obra *Subcultura: el Significado del Estilo* de Hebdige (1979), uno de los estudios claves de la subcultura juvenil en idioma inglés, contiene una compleja lectura semiótica de las estrategias de resistencia de la subcultura punk contra el trasfondo de un sistema político que, se sostenía, le estaba fallando a la juventud de clase trabajadora.

Desde comienzos de la década del ochenta, la teoría de la subcultura ha sido criticada por una multiplicidad de razones, que oscilan desde un sesgo de género en su objeto de estudio (McRobbie y Garber 1976) hasta la interpretación demasiado rígida de la membresía de las subculturas como compuesta fundamentalmente de jóvenes de clase trabajadora. En relación con este último punto, Clarke (1981) ofrece una crítica particularmente significativa de Hebdige cuando sostiene que, al identificar al punk como una revuelta de la clase trabajadora contra el sistema, Hebdige perdió de vista los orígenes del punk en los institutos de enseñanza superior artística de clase media. Una cuestión que no ha sido tratada en obras críticas como las mencionadas, sin embargo, es el fracaso de la teoría de la subcultura a la hora de contemplar las prácticas musicales y estilísticas de individuos más allá de la categoría de juventud. De hecho, podría afirmarse que la misma demografía cambiante de muchos de estos grupos consumidores basados en un estilo y una música que son comúnmente denominados “subculturas juveniles” es una de las razones por la cual la teoría de la subcultura es considerada problemática. Esta omisión se torna aún más pertinente por el hecho de que muchos de los atributos que los teóricos de

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

31

la subcultura le asignan a los jóvenes fanáticos de música –notablemente un estilo visual, reuniones frecuentes cara a cara, y una identidad colectiva públicamente articulada – no son necesariamente consideradas como de igual importancia por los seguidores de mayor edad del rock, del punk, y de otros géneros musicales populares posteriores a los años cincuenta.

Desde principios de la década del noventa, una serie de conceptos han sido postulados como alternativas a la subcultura, específicamente ‘neo-tribu’ (Bennet 1999), ‘post-subcultura’ (Muggleton 2000), y ‘escena’ (Harris 2000; Shank 1994; Straw 1991). A pesar de que ninguno de estos conceptos aborda específicamente el desplazamiento demográfico del colectivo de fans de la música popular, cada uno de ellos representa a los individuos de un modo más reflexivo en su apropiación y uso de recursos musicales y estilísticos particulares. En los casos de ‘neo-tribu’ y ‘post-subcultura’, no obstante, el énfasis aún está puesto en la importancia de las reuniones cara a cara y en el estilo visual como aspectos centrales de la escena de la música popular. El término ‘escena’, por otro lado, permite la inclusión de una gama más variada de prácticas de fans y puede sostenerse, por lo tanto, que es más adecuada para un entendimiento de los modos en que los fanáticos mayores continúan articulando su afección por la música popular. Peterson y Bennet (2004) desarrollaron un modelo de tres niveles de ‘escenas’, que incluye escenas locales, trans-locales e incluso virtuales. A propósito de las observaciones de Peterson y Bennet, mientras que en el contexto de su uso cotidiano el término ‘escena’ era utilizado para connotar una agrupación de producciones musicales y prácticas de consumo que tenían lugar en un espacio geográficamente delimitado (una ‘escena local’), en la actualidad hay una mayor comprensión de las propiedades ‘trans-locales’ e incluso ‘virtuales’ de las escenas. Aún más, de esto se desprende que ninguna ‘escena’ musical debe necesariamente reservarse con exclusividad a uno de los niveles, local, trans-local o virtual, sino que puede exhibir propiedades de las tres categorías. El ajuste de estas características en el enfoque sobre las escenas musicales permite la apertura a nuevas perspectivas sobre la multiplicidad de prácticas a través de las cuales los individuos mantienen un compromiso con la música. Ya no se interpreta que este compromiso requiera contacto cara a cara, o el despliegue de un atuendo visual impresionante. De hecho, individuos separados por vastas distancias, que quizás nunca se conozcan físicamente, pueden formar ‘escenas’ musicales utilizando únicamente el medio de internet.

Este abordaje multidimensional al estudio de las escenas musicales es particularmente útil para comprender las prácticas musicales de los fans mayores. De esta forma, mientras que para algunos fans adultos es posible mantener un nivel de actividad en una ‘escena’ local, para otros esto no es posible – por ejemplo, compromisos familiares o laborales pueden limitar la cantidad de tiempo y dinero que una persona puede dedicarle a asistir a recitales o ir a clubs. No obstante, tal falta de participación en una ‘escena’ local puede compensarse con la asistencia a eventos especiales,



tales como festivales anuales y convenciones. Este tipo de congregaciones trans-locales les dan a esos fans mayores, que tienen menos oportunidades para involucrarse en una actividad regular de una 'escena' local, la posibilidad de mantener un 'sentido afectivo' de pertenencia a una escena. Alternativamente, los fanáticos mayores pueden no encontrarse jamás en un contexto cara a cara, y aún así seguir involucrándose con la música a través de una participación en escenas virtuales perpetuadas por internet y/o publicaciones de medios impresos. Desde el punto de vista de los fanáticos mayores, la existencia de sitios de internet dedicados la psicodelia, al *heavy metal*, al *punk*, etcétera, y la disponibilidad de publicaciones retro tales como *Mojo* y *Classic Rock* juegan un rol en la promoción de un sentimiento de escena en este sentido.

### Antecedentes de la investigación

La investigación presentada en esta sección del artículo está basada en entrevistas semi-estructuradas realizadas a quince fanáticos del *punk rock* de entre 35 y 53 años de edad en la región de East Kenton del sudeste de Inglaterra entre septiembre del 2002 y mayo del 2003. Esta investigación forma parte de un estudio más amplio que estoy dirigiendo actualmente sobre géneros musicales populares contemporáneos y generaciones mayores de fans. Todas las entrevistas fueron grabadas con el consentimiento de los entrevistados y transcritas luego. Los nombres de todos los entrevistados han sido cambiados. Además de las entrevistas, también asistí a un número de recitales de bandas locales de *punk rock*, cuyos estilos oscilaban entre el punk 'de la vieja escuela' de fines de los años setenta y el estilo más reciente del '*ska-punk*' que se popularizó durante la década de los noventa. Mientras que algunos de los entrevistados estaban personalmente involucrados con bandas de punk o actuaban como promotores para recitales locales del género, otros eran y siempre habían sido simplemente seguidores de la música. Más aún, incluso en el caso de aquellos que estaban involucrados en la escena local como músicos y promotores, éste era un pasatiempo más que una actividad profesional. Todos los entrevistados tenían otros trabajos primarios, que incluían desde decoración personal y trabajo ferroviario hasta trabajo con personas sin hogar. La mayoría de los individuos de la muestra de entrevistados tenían procedencias de clase trabajadora. La excepción fue un entrevistado que trabajaba con personas sin hogar, que provenía de una familia de clase trabajadora pero había estudiado una carrera universitaria.

Hasta la fecha, todas mis entrevistas han sido con fans adultos varones del género punk. Ninguno de los punks mayores de la muestra estaba casado o convivía con una mujer punk mayor, ni tampoco hubo ninguna esposa o pareja presente en los recitales a los que asistí. Al preguntarles sobre el tema, los entrevistados simplemente dijeron que sus esposas o

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

33

parejas no tenían ningún interés en la música punk<sup>4</sup> (3). Cuando les pregunté sobre la cuestión del género entre los fanáticos mayores del punk, muchos entrevistados afirmaron que los demás fans mayores del género punk que ellos conocían solían ser varones. Varios entrevistados ofrecieron datos para contactar a mujeres mayores fanáticas del punk, pero cuando fueron contactadas ya habían abandonado la escena o rechazaron ser entrevistadas. En su estudio sobre mujeres adultas fanáticas de Kate Bush, Vroomen (2004) descubrió que para muchas de ellas, su escena se había transformado en una cuestión profundamente personal; estas fans solían escuchar la música de Kate Bush únicamente cuando estaban solas y en un espacio privado de sus propios hogares. Es posible que se de una situación similar en el caso de las mujeres mayores fanáticas del punk. No obstante, se espera que eventualmente se puedan consensuar entrevistas con mujeres adultas fanáticas del punk y que los resultados se puedan presentar en futuros artículos.<sup>5</sup>

### **Manteniendo la fachada: la imagen visual de los punks mayores**

Como se ha mencionado anteriormente, gran parte de la literatura original sobre el punk coloca un énfasis importante en la imagen punk como recurso para la articulación de la ira juvenil, dirigida a la generación de los padres y a sus instituciones dominantes. De acuerdo con Hebdige (1979), las oportunidades de vida en proceso de desintegración del adolescente 'punk', producto éste de una dislocación sociológica, se inscribían manifiestamente en su cuerpo a través de las roturas de productos de utilidad domésticos, tales como alfileres de gancho y bolsas de residuos, provenientes de contextos cotidianos y mundanos y reelaborados como artículos de vestimenta. Salvo unas pocas excepciones, para la mayoría de los punks mayores que entrevisté y observé en recitales, el código de vestimenta extremo asociado con los punks de los fines de la década del setenta ya no era aplicable. Se daba más bien que usaban ciertos objetos específicos –algunos más obviamente asociados al punk que otros, como por ejemplo piercings en la nariz, aros múltiples en las orejas y tachas metálicas – en conjunción con una vestimenta casual, típicamente pantalones y campera de jean. Otros exhibían una conexión más sutil con el género, con una vestimenta sin vínculos manifiestos con el punk excepto por unos pocos parches o algún tatuaje con el nombre y/o el logo de una banda favorita. Otra opción de vestimenta preferida por los fans mayores

---

4. Es posible, no obstante, que se haya dado un proceso de exclusión femenina similar al notado por Cohen (1991) en su estudio sobre los músicos varones en Liverpool, quienes consideraban la presencia de sus esposas y parejas como una intrusión y una amenaza para el establecimiento y mantenimiento de lazos entre varones y la camaradería.

5. Para un recuento femenino del impacto del punk en su vida, véase O'Brien, 1999.

del punk era simplemente ropa negra, generalmente una remera negra, jeans y borcegos Doc Martens ‘gastados’ o alguna otra marca de borcegos. Dentro del círculo de los punks mayores, sin embargo, tales demostraciones visuales eran suficiente para hacer alusión a la afinidad por el estilo y la música punk, sin importar cuán discretas fueran. En las palabras de uno de mis informantes: “Te das cuenta, siempre. Puede ser sólo una campera, o un parche o algo... simplemente algo que dice ‘punk’, ¿viste?”.

El peinado de los punks mayores también era frecuentemente un derivado mucho más sutil del estilo original de la década del setenta, visualmente mucho más llamativo. Un estilo típico era un corte muy corto, o rapado, con un mechón de pelo un poco más largo que imitaba la forma del clásico estilo punk mohicano. Era evidente que, con el correr de los años, los punks mayores fueron redefiniendo su imagen de acuerdo con su edad, reteniendo una esencia de su imagen punk original pero moderándola hasta un punto que fuera aceptable en el contexto familiar, laboral, etcétera, sin dejar de ser visualmente distintivo. Como lo expresó un encuestado en su cuarta década con una hija de 7 años: “Estar en el patio de juegos de la escuela, creo que me resultaría un tanto incómodo si tuviera el pelo rosa actualmente”. Varios entrevistados expresaron que ya no tenían ni el tiempo ni el interés para mantener los peinados punk más extremos de su juventud y que sus nuevos estilos de peinado ‘moderados’ eran ‘acertados’ en tanto que “transmiten el mensaje correcto, pero a la vez [requieren] poco mantenimiento”.

Por más que la imagen siga siendo claramente importante en tanto signo de asociación con el punk, esta moderación de ella por parte de los punks mayores varones sugiere que, durante el proceso de envejecimiento de éstos, su comprensión reflexiva de sí mismos en tanto punks ha sido mucho más sutilmente articulada; la asociación con el punk dejó de estar tan vinculada con el estilo espectacular (Hebdige 1979) que caracterizaba al movimiento punk original de los años setenta y pasó ahora a pensarse como una forma de asociación más individualista e individualmente articulada. A su vez, esto puede estar indicando un desplazamiento en el modo en que la noción de ‘compromiso’ con el punk se transforma con la edad. De este modo, en lugar de comunicar el compromiso externamente a través de un estilo espectacular, parece haber un entendimiento común entre los punks mayores de que han ‘pagado su derecho de piso’ en este sentido, en donde la prueba del compromiso reside en la ‘personalidad punk’ continua, si bien más madura. En otras palabras, desde el punto de vista de los mismos punks mayores, el compromiso sostenido en el tiempo al punk ha resultado en una absorción literal por ellos de las ‘cualidades’ de la verdadera ‘esencia punk’, a tal punto que éstas exudan de la persona en lugar de hacerlo de la vestimenta y otros objetos que adornan el cuerpo externamente. Esto se corresponde con las conclusiones de Andes, quien sugiere que, al envejecer, los punks desplazan el énfasis desde la rebelión hacia una interna[lización] de la ideología punk’ (1998: 229).

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

35

Alineada con este aspecto del compromiso a largo plazo con el punk, existe una percepción cambiante de lo que realmente significa ser un punk. Así, la noción de que el punk está ligado a una forma de táctica de choque visual ha sido reemplazada con el correr de los años por un entendimiento más estudiado y reflexivo del punk en tanto identidad que debe ser gestionada y negociada en el contexto de otras circunstancias cotidianas. Individuos punks que han envejecido, han adoptado un trabajo estable, que se han casado y han tenido hijos, ahora gestionan sus identidades punk junto con una multiplicidad de otros compromisos y demandas sobre su tiempo. De este modo, en lugar de disponerse a demostrar su cualidad de punks por medio de variedades más dramáticas de prácticas culturales asociadas con los punks más jóvenes, los punks mayores parecen haber llegado a una etapa en la que el punk es visto como un 'estilo de vida' (Chaney 1996), un sistema de creencias y prácticas que se han tornado tan arraigadas en el individuo que no necesitan ser nuevamente confirmadas de forma dramática a través de los despliegues de compromiso más ostentadamente visuales en que realizan los punks más jóvenes. Evidentemente, esto genera una pregunta sobre las sensibilidades políticas de los punks mayores, siendo que el mensaje político del punk estaba en sus orígenes íntimamente ligado a su estilo visual. Para el entrevistado de clase media de la muestra no había contradicción alguna entre la moderación de su imagen y su retención de una sensibilidad punk. En efecto, razona, el descontento con ciertos valores sociales hegemónicos específicos y su deseo de articular su individualidad a través del medio visual del estilo punk se habían transformado con el pasar de los años en un sentimiento de 'diferencia' que emanaba de su interior más que de su imagen visual. Así, observó:

En ese momento, al declarar de una u otra forma, musicalmente, eh visualmente, que eras algo [diferente], esta[ba]s arriesgando ser golpeado (risas), ¡arriesgabas algo! ¿Entendés? Había algo ahí. Arriesgabas que la gente se riera de ti, arriesgabas que la gente dijera '¿para qué estás haciendo esto, para qué estás haciendo aquello?' Eh, y la capacidad para escandalizar en aquel momento era el impacto de la diferencia, pero supongo que la cuestión a largo plazo era la 'sensación' de diferencia, o la individualidad que la sensación de diferencia te da.

Una sensibilidad similar se hizo evidente entre los punks mayores de clase trabajadora entrevistados, quienes creían que sus experiencias como parte del movimiento punk de los años setenta habían producido en ellos un considerable efecto a largo plazo, convirtiéndolos en personas con más experiencia, más astutos y tolerantes. Como lo expresó un entrevistado:

Puedo sentarme acá y ver las noticias, y leerlas desde una perspectiva punk, siempre he hecho... el 11 de septiembre es un ejemplo clásico. Todos decían “¿no es terrible?”, y yo decía “me sorprende que no haya pasado antes”. Y ellos respondían “¿por qué decís eso?”. Y yo les decía, “Por la política exterior de los Estados Unidos”. Pero la gente no sabe, ¿no? Te miran como si estuvieras loco cuando decís cosas como esa. O cuando murió Lady Diana. Ese fue otro [ejemplo]. Simplemente veo a la mayoría de la sociedad inglesa como que está bastante loca, cuando reaccionan de esa manera.

Para los punks mayores que componían la muestra, entonces, la esencia de la crítica social punk reside en la mentalidad que adquiere el ‘verdadero’ punk. La imagen visual, a pesar de que inicialmente había sido considerada importante, ha sido reemplazada con los años por un ethos general punk.

### **Relaciones entre generaciones ‘punk’**

A pesar de sus trabajos, familias y otros compromisos, varios de los punks mayores de la muestra retenían efectivamente cierto grado de participación en la escena local. Aunque para algunos de ellos dicha participación se había reducido con el correr de los años, todos los punks mayores que entrevisté que tenían un rol activo en la escena local afirmaron que intentaban asistir al menos a un recital cada mes. Habiendo oído esto, me interesaba en particular descubrir más sobre las relaciones intergeneracionales entre los punks jóvenes y los punks mayores activos en la escena local.

El encuentro de punks jóvenes y mayores en la escena local de Kent podía observarse más fácilmente en recitales de *ska-punk*. Originado a principios de la década del noventa como continuación de la mezcla de estilos del *reggae-punk* de bandas como The Clash, y remontándose además a la relación íntima del *ska/two-tone* [la segunda oleada del ska] y el *new wave* durante fines de la década del setenta (véase Hebdige 1987), el *ska-punk* logró rápidamente establecerse como el nuevo género de música *underground*. En sus inicios el *ska-punk* apareció en Estados Unidos, con grupos tales como Rancid y Operation IV, pero pronto se convirtió en una escena trans-local, con bandas que emprendían tours con poca publicidad y poco presupuesto por los Estados Unidos y Europa. En Kent, un lugar clave para el *ska-punk* era The Crown, un pub decimonónico en el centro de Canterbury de dimensiones notablemente pequeñas y, en

consecuencia, con una terrible acústica.<sup>6</sup> En un período corto de tiempo, The Crown adquirió fama internacional y se convirtió en un sitio favorito en el Reino Unido para una variedad de bandas emergentes de *ska-punk* de Gran Bretaña y Estados Unidos. Tal como recordaba un informante que anteriormente promocionaba bandas en el pub:

Estábamos presentando... algunas de las bandas de ska estadounidenses... Geoffrey's Fan Club... bandas inglesas como Capdown, que ahora están, están llenando el London Astoria y lugares como ese, ¿viste?... y nosotros, nosotros los estábamos metiendo en The Crown y pagándole cincuenta libras... [las bandas] venían y lo disfrutaban, y entonces recibías un llamado del amigo de un amigo que estaba en una banda que también estaba de gira, eh, así que, sí, era todo muy de boca en boca, porque muy rara vez hacían propaganda de algo ahí.

Como puede verse en este relato, el *ska-punk* ha heredado mucho de la ética de actuación original de la música punk de la vieja escuela, especialmente el énfasis en localidades pequeñas (véase Laing 1985) y el consecuente sentimiento de 'unidad' entre la banda y el público. Tales ingredientes de la experiencia punk 'auténtica' eran fáciles de lograr en el contexto de The Crown. En palabras del promotor ya citado:

...[las bandas estaban] en efecto paradas [ahí], no están en el escenario, están paradas... en esencia en un rincón del pub, básicamente con las mesas de pool empujadas fuera del camino, eh... están paradas mirando directamente a su público, que están al mismo nivel que ellos. Digo, había una pista de baile muy, muy chica, podías poner a unas cincuenta personas en ella... Eh, y se entiende por qué las bandas pueden disfrutarlo... y divertirse con eso... por el pub, digo, el sonido era un poco malo a veces. Pero, [para] unos cuantos [eso] es casi secundario, supongo.

Las noches de *ska-punk* local también resultaron ser un atractivo para los punks mayores. A pesar de que The Crown había cambiado de propietarios y ya no era un local de música en vivo para cuando comencé mi investigación, asistí a recitales de *ska-punk* en otros sitios en los cuales, además de ver a las bandas, conversé con punks mayores del público y

---

6. Para preservar el anonimato del local y su clientela, el nombre del lugar ha sido modificado.

observé sus interacciones con los punks más jóvenes presentes en estos eventos. Para los punks mayores, la emergencia del *ska-punk* y su énfasis en actuaciones accesibles y de bajo perfil, con la banda y el público apretujados en pequeños sitios locales, resonaba con su idea de cómo ‘debía ser’ el punk. Sin embargo, es significativo que cuando los punks mayores hablaban de su apego continuo y lealtad a la escena, quedaba claro que estaban viendo su afición a través de una óptica específicamente calibrada, la cual facilitaba su presencia en un grupo de individuos que en la mayoría de los casos eran entre quince y veinte años menores que ellos, y en algunos casos aún más. Los punks mayores legitimaban su afición continua a la escena de dos maneras. En primer lugar, ocupaban un espacio particular en el local, apartados del área adjunta al escenario en donde los punks más jóvenes hacen pogo,<sup>7</sup> pero sin dejar de ser parte del cuerpo principal de la multitud. Desde el punto de vista de los punks mayores entrevistados, su edad y experiencia acumulada en la escena punk les daba el derecho de mantener un espacio privilegiado en el marco del sitio donde se realiza el evento; simultáneamente en unión con la multitud y permitidos una licencia honrosa de los excesos del pogo, al cual consideran el dominio de los jóvenes miembros ‘emergentes’ de la escena punk. Así, un entrevistado observó:

...me estoy volviendo lo suficientemente viejo como para... para dejar que la próxima generación irrumpa en la escena, ¿viste? Es cierto que ahora se vuelve más difícil ir a recitales y quedarse en el frente todo el tiempo, y moverse todo el tiempo. Ya... ya no puedo hacerlo. [Mi] cuerpo me dice, ‘es hora de bajar un cambio... ya te has divertido’.<sup>8</sup>

Esta práctica de ‘quedarse en el fondo’, como lo llamó un entrevistado, ofrece otro elemento significativo para comprender cómo los punks mayores articulan su afición a la escena punk. Al distanciarse del escenario y el área de baile de este modo, los punks mayores están observando la totalidad del evento, y no sólo la actuación musical, como el ‘espectáculo’. Esta sensación de tener un panorama general de una escena de cuya creación creen haber sido una parte instrumental parecía facilitar un estatus, que se han atribuido a sí mismos, de ‘antecesores’ de la escena; cuestión que se hace evidente en el modo en que los punks mayores se hacían señas

7. Para un informe más completo sobre la práctica del pogo, véase Tsitsos (1999).

8. Aquí puede trazarse un evidente paralelo con el estudio de Fonarow (1997) sobre las actuaciones *indie* en los Estados Unidos, donde era evidente una organización espacial similar del público basada en edad y experiencia en la escena.

entre ellos mientras miraban el comportamiento de los miembros más jóvenes del público.

La segunda estrategia de posicionamiento de los punks mayores estaba articulada a través de una forma de práctica discursiva por medio de la cual se posicionaban a sí mismos como supervisores críticos de la escena punk local. Esta práctica discursiva estaba diseñada tanto para celebrar la supervivencia y desarrollo de la escena punk como para autoafirmar la autoridad colectiva de los punks mayores, ganada mediante la edad y longevidad del compromiso al punk, para ofrecer un juicio crítico sobre la escena y los individuos involucrados en ella. Esta doble lectura de la escena punk resultó en una significativa yuxtaposición de sentimientos presente en los comentarios de los punks mayores, mediante los cuales simultáneamente afirmaban su propio estatus como punks de mayor edad, y por lo tanto con mayor experiencia, en relación con los miembros más jóvenes de la escena, a la vez que reconocían los modos en que los punks más jóvenes estaban comenzando a establecer un estatus legítimo en sus propios términos. Según la observación de un entrevistado:

Es bueno ver [que el punk está] evolucionando y que personas nuevas se están sumando. Algunas de las bandas nuevas tienen un sonido bastante pop, la verdad. Como este grupo (señala un volante de una banda local en la mesa). No me gustan. La verdad es que tienen un sonido muy pop y comercial. Todos tocan bien, eso sí. Es que, quisiera que nosotros hubiéramos tenido en aquel entonces lo que ellos tienen ahora. Escriben canciones como se debe. Todas sus canciones tienen un principio, un final y, cómo se llama... un puente en el medio y esas cosas.

Las relaciones entre los miembros mayores y los más jóvenes de la escena punk también se manifiestan por medio de intercambios de conocimiento 'intra-escena'. Algunos punks mayores entrevistados mencionaron en varias ocasiones que habían asumido el rol de educadores informales, llenando las lagunas en el conocimiento de los punks más jóvenes sobre los primeros años de la escena punk inglesa con relatos anecdóticos, por ejemplo, de haber asistido a actuaciones legendarias de grupos como los Sex Pistols, y a través del legado de su canon personal de música punk paradigmática. En este sentido, los punks mayores se ven a sí mismos como parte importante en el proceso de preservación y legado de la estética punk a la generación siguiente. Este aspecto del discurso intergeneracional entre los punks es efectivamente ilustrado en el siguiente extracto de una entrevista a un punk cercano a los 40 años:



A.B.: ¿Creés que se está produciendo algún tipo de educación informal?

Jezz: Ah sí, así es. Sí, hay una chica en el barrio a quien estoy tratando de interesar en todas las cosas que a mí me interesan y arrancar un poco desde esa base, ¿viste? Muy buena, la generación que se viene.

En efecto, la importancia de los punks mayores como transmisores de conocimiento tanto estético como práctico sobre la escena punk era frecuentemente reconocida también por los mismos punks más jóvenes. En lugar de adoptar una postura de confrontación hacia los miembros mayores de la escena, los punks adolescentes y en los primeros años de su veintena con frecuencia exhibían una actitud altamente reverencial hacia ellos. Como observó un punk adolescente:

Sí, creo que la gente ha crecido con eso, y algunas personas deciden permanecer [involucrados] con eso durante todo el recorrido,... en efecto ves a personas, viste, te das cuenta que eran punks en su juventud, simplemente como, sólo mirándolos. Empezás a hablar con ellos, y te enterás que estuvieron presentes durante la primera ola en los años setenta. Y es muy agradable hablar con ellos sobre eso, ¿viste?

Tales sentimientos contrastan radicalmente con el discurso de nostalgia que muchos autores asocian con el punk y otros géneros populares de música. En un ensayo sumamente personal que aborda las temáticas de la memoria y la autobiografía en relación con sus experiencias como punk durante la década del setenta, el académico inglés Andy Medhurst representa al punk como un momento congelado en el tiempo, como una edad de oro cultural de la juventud (Bennet 2001) que se destaca como “[su] última participación completamente ‘inocente’ en un movimiento cultural” (Medhurst 1999: 228). Mientras que una descripción de estas características probablemente sea acertada para muchos de los individuos para quienes el punk fue un aspecto de su juventud, etapa que ya han cerrado, esto ciertamente no es el caso para aquellos que han mantenido su lealtad al punk en un sentido más concreto. En lugar de suponer un discurso nostálgico de la ‘autenticidad’ del punk de los años setenta, o de lamentar el deceso del género en esta época con la muerte de íconos del punk como Sid Vicious (Hebdige 1988), los fanáticos del punk entrevistados celebran la longevidad del género en tanto ‘cultura viva’, marcada tanto por las innovaciones musicales y estilísticas de las nuevas generaciones como por una reverencia entre los miembros jóvenes y viejos de la escena punk hacia los ‘momentos subculturales’ del pasado.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

41

## Festivales punk

He sugerido anteriormente que en el caso de los fans mayores de algún estilo de música que ya no tienen la posibilidad de involucrarse activamente en la escena local debido a compromisos familiares y/o laborales o de otro tipo, los festivales o convenciones anuales pueden ofrecer oportunidades para encuentros cara a cara con otros fanáticos mayores. De hecho, según Dowd et al., los festivales anuales pueden ser entendidos como ‘escenas trans-locales’. En este sentido, sostienen:

...aunque los festivales musicales ocurren con menor frecuencia que los eventos que constituyen las escenas locales, la intensidad de un festival compensa su infrecuencia. Reunidos desde localidades geográficamente dispersas y desvinculados de las expectativas de la vida cotidiana, los fans y los artistas pueden sumergirse en la cultura [del festival]. (2004: 149)

Festivales punk tales como ‘Punk Aid’, un evento anual llevado a cabo en Londres, son puntos de encuentro populares para fans mayores del punk. Al hablar con ellos, era evidente que estos festivales eran eventos importantes en el calendario colectivo; algunos de ellos indicaron que viajaban regularmente una distancia considerable para asistir a festivales. De diversas maneras, la noción de un festival punk puede parecer antitética, dado el énfasis continuo del punk sobre recintos pequeños. De hecho, según la observación de un entrevistado: “Sí, efectivamente parece un poco corporativo, es por eso que algunas personas se mantienen alejadas de eso”. En otros casos, no obstante, los punks mayores con los que interactué adoptaron una visión más equilibrada, señalando tanto que los promotores de los festivales necesitan ganarse la vida, como que, en lo que a ellos refiere, era más importante que alguien esté preparado para tomar las riendas en lo que respecta a preservar la música y el estilo con los que han crecido y que defienden ardientemente. Así, cuando le pregunté a un fan si consideraba que el carácter propio de los festivales punk de grandes recintos y acceso exclusivo con entrada representaba un desfasaje con la estética punk, respondió de la siguiente manera:

Hay dos formas de mirar la cuestión. Podés pensar “bueno, al menos este tipo está haciendo un esfuerzo y montando [un festival], y si él no lo estuviera haciendo, nadie lo estaría haciendo”, ehm, pero si tomás eso en consideración tenés que pagar cincuenta libras por la entrada para ir. Y eh, muchas personas no pueden aceptar eso. No quieren hacerlo, piensan que su música debería ser gratis o tan barata como sea posible. Pero

ellos obviamente no han montado ningún espectáculo (risas).

Las entrevistas dejaron en evidencia el hecho de que, a pesar de las asociaciones con el rock y el pop tradicionales que se han inscripto a través de los años al término 'festival', los punks mayores no tienen mayores dificultades en deconstruir tales asociaciones y reformular el concepto de 'festival' como un evento más característicamente punk. De esta manera, las características más estéticamente 'apropiadas' del 'local pequeño' y su promoción de una conexión entre banda y público, articulada con una sensación de permutabilidad entre músicos y fans, que se convirtieron en un pilar crucial del ethos punk durante los años setenta (véase Laing 1985) han sido transpuestas aparentemente sin esfuerzo alguno al contexto del 'festival punk'. Esto puede observarse en las siguientes palabras de dos punks entrevistados, de entre 45 y 53 años:

Joe: Lo mejor de estos festivales es que estás viendo una banda, y diez minutos más tarde estás tomando un trago con ellos en el bar.

Ronnie: Sí, de hecho a veces la actuación interfiere con la actividad de tomar... A veces, te ponés a conversar y eso, y cuando te das cuenta te perdiste como tres bandas, y es como "carajo, realmente quería verlos".

Como lo revelan los comentarios anteriores, aunque muchos punks mayores se encuentren en contextos cara a cara con una frecuencia mucho menor que sus homólogos más jóvenes, su sentido afectivo de pertenencia a la escena punk los interconecta, funcionando como un adhesivo social cuando efectivamente se presentan oportunidades de interacción cara a cara. Las 'habilidades' y 'aptitud' punks adquiridas por los punks mayores durante años de dedicación a la escena punk, y su herencia musical compartida, encuentran un espacio para manifestarse en el festival punk; éste último proporciona una plataforma para la celebración del punk como 'identidad colectiva' cuya supervivencia es esencialmente un producto del compromiso al punk compartido por un cuerpo heterogéneo pero unido de fanáticos del género.

Mientras que los festivales punk han tenido una acogida favorable con los seguidores mayores del género por las razones ya mencionadas, también resultan atractivos para los fans más jóvenes. Efectivamente, en las entrevistas con fanáticos mayores los festivales punk son uno de los contextos en los que el tema de la edad se planteaba como un punto ocasional de conflicto; esto ocurría específicamente en relación a convenciones colectivas de conducta específicas que circunscribían el comportamiento 'aceptable' del público, y cómo éstas difieren entre las distintas generaciones

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

43

punk. En las décadas desde el movimiento punk británico original de los años setenta, han aparecido nuevas prácticas de interacción entre las bandas y el público, un ejemplo destacado es el salto del escenario (cuando miembros individuales del público saltan desde el escenario a la multitud) y el *crowd surfing* (cuando un individuo es alzado por encima de otros miembros del público y arrastrado de un lado a otro como si estuviera flotando en el agua, los hombros de los miembros del público actúan como soporte). Estas dos prácticas quedan por fuera de las convenciones de comportamiento aceptable del público que sostienen los punks mayores, como puede observarse en el siguiente fragmento de entrevista, en donde un punk mayor es cuestionado respecto a la mezcla de edades que componen el público de los festivales punk:

A.B.: ¿Cómo funciona eso [en los festivales]? Hay personas de 40 y 50 años a quienes les gusta el punk de la vieja escuela y personas más jóvenes a quienes les gustan las bandas nuevas. ¿Cómo es la interacción?

Phil: Eh, la verdad bastante buena en general. Eh, creo que a veces... cuando efectivamente se da esa interacción tenés un público joven que está totalmente enardecido y exaltado, y les gusta hacer crowd surfing y cosas así. Entonces están dando vueltas sobre los hombros de la multitud, y saltando desde el escenario. Ahora, eso no siempre les cae bien a los punks cuarentones... No les gusta eso, ellos sólo quieren pararse ahí y ver a su banda preferida. Y eso puede ser muy molesto, tener la bota talla 41 de alguien rebotando en la parte posterior de tu cabeza mientras da vueltas haciendo crowd surfing. Entonces, a veces pasa algo poco frecuente, ¿viste? Puede aparecer algún idiota donde las dos, las dos cul[turas]... bueno, no culturas, los dos grupos etarios entran en colisión, ehm, simplemente porque es una especie de método moderno de baile, ehm, y no es muy bien recibida. Pero en lo que respecta a la interacción, la mayoría de las personas están interesadas en la música, la mayoría hizo un esfuerzo para estar ahí, la mayoría está tomando grandes cantidades de alcohol (risas). Ehm, y es un ambiente amistoso. Hay bandas que la gente quiere ver, hay bandas que la gente quiere evitar. Ehm, y hay suficiente espacio para que todos se lleven bien... ¿entendés? No hay ningún problema.

Tal como lo sugiere el entrevistado aquí, tal reprobación por parte de los punks mayores a las actividades de los punks más jóvenes está

ostensiblemente basado en razones de edad, siendo que los punks mayores prefieren una 'noche tranquila' y una oportunidad para simplemente disfrutar la música. Sin embargo, al mismo tiempo, parece haber una ruptura estética entre jóvenes y mayores, supeditado a sus respectivas formas de afección con el punk, e indicativas de diferentes formas de 'ser punk' y de interactuar con la música. Para los punks más jóvenes, la celebración colectiva de la música depende de la condición de estar dispuesto a encarnar físicamente el goce y apreciación por la música (Thomas 2003) de las maneras más físicamente demandantes que caracterizan el comportamiento contemporáneo del público en los recitales punk, metaleros y de otros tipos (de modo similar a como 'hacer pogo' era un componente necesario del código de conducta del público punk durante los años setenta). Desde el punto de vista de los punks mayores, no obstante, tales formas de comportamiento del público ya no son necesarias para demostrar su lealtad al punk. La longevidad de su estatus punk, su conocimiento de la escena, y el trato fácil y relajado en sus relaciones con otros punks mayores son condición suficiente para legitimar su asistencia a tales eventos. No obstante, el entrevistado no llega al punto de declarar que tales diferencias en las prácticas estéticas dividan al público punk de modo sustancial o patológico, siendo que sus reflexiones sobre el comportamiento de los punks más jóvenes se sitúan dentro de un discurso global de pertenencia cultural y unidad. Al sustituir 'cultura' por 'edad' con el objeto de articular diferencias en los comportamientos del público, el entrevistado sugiere que, a pesar de las diferencias de opinión generacionales dentro del punk con respecto a qué códigos de conducta del público son apropiados, el consumo de alcohol y el ambiente general de festival funcionan como un lazo común entre los punks jóvenes y mayores. En cierto sentido, entonces, hay una cierta sensibilidad paternal que recorre las observaciones del entrevistado. Los actos más extremos de algunos de los punks más jóvenes del público pueden ser vistos con cierto nivel de reprobación por los punks mayores, pero son considerados como una 'fase' que deben atravesar para alcanzar un estatus punk más consolidado.

## Conclusiones

En los estudios académicos sobre la música popular, se le ha prestado muy poca atención a las sensibilidades estéticas y las prácticas culturales de las generaciones mayores de fans. En parte, esta omisión está indudablemente vinculada con un énfasis persistente en el consumo de la música popular como prerrogativa de los 'jóvenes' por gran parte del ámbito académico. En el curso de este artículo, he comenzado a corregir la escasez de atención dirigida a los fans mayores de la música popular. Haciendo uso de los resultados de la investigación etnográfica sobre los fanáticos mayores de punk en la región de East Kenton en Inglaterra, he acometido demostrar cómo estos fans han creado un nuevo código de prácticas estéticas y discursivas mediante las cuales legitimar su continuado estatus

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

45

punk. En cada caso, el hecho de ser cada vez mayor es negociado de manera tal que se convierte en una ventaja. La necesidad de moderar la imagen visual punk debido a compromisos domésticos y/o laborales es contrarrestada por los punks mayores a través de un discurso según el cual el punk ha sido asimilado, convirtiéndose en efecto en 'parte' de la persona, y eliminando así la necesidad de un despliegue visual del compromiso al punk. De manera similar, los punks mayores legitiman su presencia física continua en una escena conformada predominantemente por punks adolescentes y veinteañeros por medio de un discurso de conocimiento del punk, experiencia y estatus auto-atribuido, éste último producto de un compromiso a largo plazo a la escena punk. Al conceptualizar las prácticas de consumo de los punks mayores, he aplicado el modelo de tres niveles de una escena de Peterson y Bennet (2004), con el argumento de que proporciona elementos significativos que contribuyen a la interpretación de los aspectos locales, trans-locales y virtuales de la actividad de una escena, y que son particularmente adecuados para un entendimiento sobre los diversos modos en que los punks mayores continúan articulando su afición y su compromiso con el punk.

## Bibliografía

- Andes, L. 1998. "Growing up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture." *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*, editada por J.S. Epstein. Oxford: Blackwell: 212-31
- Bennett, A. 1999 "Subcultures or Neo-Tribes?: Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology* 33(3): 599-617.
- . 2001. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Brake, M. 1985. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Calcutt, A. 1998. *Arrested Development: Pop Culture and the Erosion of Adulthood*. Basingstoke: Macmillan.
- Chambers, I. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Macmillan.
- Chaney, D. 1996. *Lifestyles*. Londres: Routledge.
- Clarke, G. 1990. "Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures." Pp. 81-96 en *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por S. Frith y A. Goodwin. Londres: Routledge.

- Cohen, S. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Dowd, T.J., K. Liddle y J. Nelson. 2004. "Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music and SkatePunk." Pp. 149–67 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Fonarow, W. 1997. "The Spatial Organization of the Indie-guitar Music Gig." Pp 360–9 en *The Subcultures Reader*, editado por K. Gelder y S. Thornton. Londres: Routledge.
- Geiling, H. 1995. "Chaos-Tage' in Hannover: Vom Ereignis zum Mythos." Pp. 1-6 en *Vorgänge: Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik* H. 4.
- . 1996. *Das andere Hannover: Jugendkultur zwischen Rebellion und Integration in der Großstadt, Hannover*. Hannover: Offizin Verlag.
- Hall, S. y T. Jefferson (editores). 1976. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Londres: Hutchinson.
- Harris, K. 2000. "Roots?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene". *Popular Music* 19(1): 13–30.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge.
- . 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Londres: Routledge.
- . 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things*. Londres: Routledge.
- Laing, D. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- McDonald-Walker, S. 1998. "Fighting the Legacy: British Bikers in the 1990s". *Sociology* 32(2): 379–96.
- McRobbie, A. y J. Garber. 1976. "Girls and Subcultures: An Exploration." Pp. 209–22, en *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por S. Hall and T. Jefferson. Londres: Hutchinson.
- Medhurst, A. 1999. "What Did I Get? Punk, Memory and Autobiography." Pp. 219–331 en *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, editado por R. Sabin. Londres: Routledge.
- Muggleton, D. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- O'Brien, L. 1999. "The Woman Punk Made Me." Pp. 186–98 en *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, editado por R. Sabin. Londres: Routledge.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

47

- Peterson, R.A. y A. Bennett. 2004. "Introducing Music Scenes." Pp. 1–15 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ross, A. 1994. "Introduction." Pp. 1-13 en *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, editado por T. Rose y A. Ross. Londres: Routledge.
- Savage, J. 1990. "The Enemy Within: Sex, Rock and Identity." Pp. 131–72 en *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*, editado por S. Frith. 2º ed. Londres: Mandarin.
- Shank, B. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Londres: Wesleyan University Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5(3): 368–88.
- Thomas, H. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tsitsos, W. 1999. "Rules of Rebellion: Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene". *Popular Music* 18(3): 397–414.
- Vroomen, L. 2004. "Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans." Pp. 238–53 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Weinstein, D. 2000. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. 2º ed. Nueva York: Da Capo Press.



DOSSIER

**Diálogos del Sur. Conocimientos críticos y análisis sociopolítico entre África y América Latina**  
**Presentación del Dossier**  
Cristina Cielo, Verónica Gago y Jorge Daniel Vásquez

**Poder indio y poder negro: recepciones del pensamiento negro en Fausto Reinaga**  
Gustavo R. Cruz

**El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973 - 1974)**  
Julieta Chinchilla

**¿Nuevas o viejas relaciones? La cooperación técnica brasileña en Mozambique durante el gobierno de Lula da Silva**  
Elga Lessa de Almeida

**La emigración cubana y saharauí. Entre la "traición" y la esperanza**  
Carmen Gómez Martín y Ahmed Correa Álvarez

**Megaminería y desposesión en el Sur: un análisis comparativo**  
William Sacher

**De lo nacional a lo transfronterizo. Resistencias a la estatalidad en África y Latinoamérica**  
Sergio Caballero Santos y Carlos Tabernerero Martín

**Reconfigurando las ciudades africanas**  
Abdou Maliq Simone

VISUAL

**Postales desde Guinea-Bissau**  
Juan Orrantía y Saly M Fayad



Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Sede Ecuador

TEMAS

**Democracia, reconfiguración de amenazas y la paz sudamericana**  
Jorge Battaglini

**Uruguay y su perspectiva de desarrollo. Oportunidades y restricciones**  
Gerardo Caetano y Gustavo De Armas

RESEÑAS

**Teoría desde el sur. O cómo los países centrales evolucionan hacia África**  
de Jean Comaroff y John L. Comaroff  
*Milton Leonel Caderón Vélez*

**The Spirit of the Laws in Mozambique**  
de Juan Obarrio  
*Andrés Ochoa*

**Etnicidad y globalización: las otavaleñas en casa y en el mundo**  
de Linda D'Amico  
*Mercedes Prieto*

**Entre el Desarrollo y el Buen Vivir. Recursos naturales y conflictos en los territorios indígenas**  
de Salvador Martí i Puig et ál. editores.  
*María René Barrientos Garrido*

Número anterior:  
**ICONOS 50: Nuevas aproximaciones a la organización social del cuidado. Debates latinoamericanos**

Número siguiente:  
**ICONOS 52: Interpretaciones sobre el Estado en América Latina**

Incluida en los siguientes índices científicos: CLASE, e-revist@s, DIALNET, DOAJ, FLACSO-Andes, Fuente Académica-EBSCO, HAPI, IBSS, Social Science Journal y Sociology Collection-ProQuest, Informe Académico-Thompson Gale LatAm-Studies, LATINDEX, RedALyC, Sociological Abstracts-CSA-ProQuest, Ulrich's Periodical Directory.

Ventas y suscripciones: La Librería - FLACSO (lalibreria@flacso.edu.ec)

Canjes: Biblioteca FLACSO (xparedes@flacso.edu.ec) • Información y colaboraciones: (revistaiconos@flacso.edu.ec)

Revista Íconos: www.revistaiconos.ec

## **Englobement, subversion and connectivity in the carioca funk**

Mylene Mizrahi

### **Resumen**

El funk carioca opera por medio de un constante engendrar de imágenes y contra-imágenes constituyéndose por oposición a lo que cree que representa “la sociedad”, al mismo tiempo que manifiesta una clara fascinación por ésta y sus producciones.

Este artículo refiere a la creatividad en el funk carioca tomando como guía el hacer artístico de uno de sus más prominentes artistas, el cantante Mr. Catra. Propone que el arte urbano obra de manera conectiva considerando el modo en que estética y política se articulan.

Funk carioca; arte urbano; estética; política

### **Abstract**

The carioca funk operates through a constant production of images and counter-images constituted in opposition to what “society” represents. At the same time, shows a clear fascination for it and its productions.

This article refers to carioca funk’s creativity taking as a guide the artistic creations of one of most prominent artists in the genre, Mr. Catra. Proposed that the urban art works in a connective way, taking in consideration how aesthetics and politics are assembled.

Funk carioca; urban art; aesthetics, politics.

# Englobamiento,\* subversión y conectividad en el funk carioca\*\*

Mylene Mizrahi

El funk carioca opera por medio de un constante engendrar de imágenes y contra-imágenes. Estas imágenes son suscitadas tanto a partir de disputas internas como externas. Es distintivo del funk, operar por medio de una lógica subversiva que toma el poder establecido oficialmente y el gusto a él asociado como contraste. En otros términos, es propio del funk construirse por oposición a lo que cree que representa “la sociedad”, que surge como “externa” y “exterior”, al mismo tiempo que manifiesta una clara fascinación por esta “sociedad” y sus producciones.

Esta dinámica creativa es presentificada por la estética, por su forma y contenido, resultante de sucesivos englobamientos y apropiaciones. La lógica que rige la relación artística musical es, en sí misma, análoga a aquella que gobierna el gusto indumentario de los jóvenes frequentadores del Baile Funk, aspecto al cual referí en otra ocasión (Mizrahi 2006; 2007). Así, del mismo modo que su cultura material resulta de una *mimesis* que no es pura copia, la creación musical funk es regida por una dinámica de apropiación similar, donde el *rouba-rouba*, la categoría nativa empleada para designar el acto de un músico de apropiarse de la producción de otro, parece ser inherente al modo de creación, sin que esto resulte en una pura reproducción del trabajo ajeno. La viabilidad de la creación funk es altamente dependiente de la libertad con que son hechas estas apropiaciones,

\* La noción de “englobamiento” totalmente corriente en la antropología brasileña condensa la amplia influencia de la obra de Louis Dumont para el que el espíritu humano obra efectuando, al mismo tiempo, diacrisis y jerarquizaciones: distinguir es al mismo tiempo plantear una relación de subordinación/inclusión entre los términos distinguidos.

\*\* Traducción: María Bargo. Traducido de: Artículo basado en *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra* (Mizrahi 2010; 2014).

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 51-91.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

**Tema central:**  
**Rock**

apuntes  
CECYP

**25**

PÁGINA

**51**

lo que no exenta al proceso de peleas y disputas. Al contrario, la rivalidad confirma la racionalidad de la creación funkera, una vez que la disputa, muchas veces, está en su centro.

Esta lógica, en lo que refiere a la producción musical, se hace evidente de dos modos. A partir de la musicalidad del ritmo y sus melodías y a través de las letras de las canciones. En el presente artículo, al detenerme exclusivamente en las letras, evidenciaré la importancia que las imágenes y los tropos poseen en las mismas (Lagrou 2007), de modo de visibilizar la manera por la cual las apropiaciones y la manipulación de los símbolos generan imágenes otras, exclusivamente verbales, que, a su vez, se encuentran en concordancia con el propio mundo imaginario de aquellos implicados en la creación.<sup>1</sup> Así, procurare evidenciar como, al mismo tiempo en que la propia creación se revela dependiente de mundos que son muchas veces representados en franca oposición, sus fronteras resultan poco nítidas. Veremos, entonces, que juntamente a la habilidad de desafiar al otro rival, las oposiciones, en vez de reificadas, se entremezclan.

En este artículo refiero a la creatividad en el funk carioca tomando como guía el hacer artístico de uno de sus más prominentes artistas, el cantante Mr. Catra, para proponer, de este modo, que el arte urbano obra de modo conectivo. Relaciono estética y política en el contexto teórico de una discusión de la antropología del arte guiada por dos ambiciones fundamentales: una de ellas es traer al artista Mr. Catra al primer plano, evidenciando su especificidad artística al hacerse simultáneamente ejemplar y singular en el funk. Entonces a través de un movimiento que alterna inmersión y emergencia que se tornará posible delinearlos. En algunos momentos, Mr. Catra será figura destacable en el *plot* que nos concede el funk. En otros, Mr. Catra sumerge en el fondo, y vemos su unicidad, su singularidad, como pasible a ser aprendida en contraposición a un fondo funk común. La otra ambición remite al papel que los márgenes poseen en el proceso de creación funkero. Procuraré explicitar como la categoría “*mente*”, utilizada por todos, estén ellos implicados en la creación o en las labores domésticas que fatalmente soportan la creación, nos habla de una cualidad de articulación y procesamiento del “*pensamiento*” que se hace fundamentalmente a través de las imágenes. Las imágenes entran y salen por la cabeza, y lo que tenemos son imágenes otras, que pueden ser

---

1. Esta lógica apropiativa está presente en distintas modalidades del funk, y da lugar a innumerables versiones de canciones. Muchas de las “respuestas” y “duelos” que dan título a canciones de este ritmo musical tienen por tema las relaciones de género como tema. Así, una MC, una cantora, puede “responder” a un MC, un cantor, que compuso una canción que “escuchala, ofende a las mujeres, com una versión que a parodia o alude a esta a través de su narrativa, defendiendo así el género femenino. Un “duelo” también puede establecerse entre dos cantantes, una cantando en lugar de esposa, “fiel” y otra en posición de “amante”.

verbales, como las expresadas por los artistas en las letras de las canciones, o visibles en el proceso de representación y presentación de sí.

## Las imágenes y contra-imágenes

A diferencia de otros artistas funk, Mr. Catra canta también MPB, reggae, hip-hop, pop, soul y samba. El entrelazamiento de diferentes géneros musicales se hace presente igualmente en su cotidiano profesional a través de su tránsito por distintos universos sociales y estéticos cariocas, nacionales y globales. Este aspecto característico es, inclusive, reconocido por los otros artistas del medio, estén ellos implicados o no en el universo de este MC (Maestro de Ceremonias). Algunos atribuyen esta plasticidad a su formación musical, a su buena escolaridad y al modo en que fue criado. Me resulta verosímil creer que al haber sido educado y adoptado en el seno de una familia blanca de clase media, le permitió a este negro, hijo de una empleada doméstica y por ella simultáneamente criado, tener acceso a un conocimiento diferenciado. Pero la capacidad de mezclar diferencias y reinventarse es, a mi ver, un aspecto también propio del funk, de modo que este le presenta a Mr. Catra la posibilidad de hacer música a su modo, reinventando e inventándose a sí mismo y a su arte.

Uno de los hilos conductores de la presente discusión es concedido por la formulación de Wagner (1981[1975]) según la cual la cultura hace de modo análogo al quehacer artístico. El autor, a propósito de la creación inventiva y del oficio del antropólogo, defiende que arte y antropología pueden ser pensadas en una misma clave, al alimentarse ambas de los tropos y metáforas que encuentran en el mundo. La antropología “inventa” la cultura que estudia por medio de un proceso de objetivación de aquella realidad que el antropólogo está llamando “cultura”. Es en la propia construcción de conocimiento de esa “cultura” que la objetivación ocurre, de modo que el trabajo de campo mismo puede ser visto como el momento de “invención” de la “cultura”. Por otro lado, nuestros interlocutores en el campo también inventan nuestra cultura, al objetivar las instituciones que entienden que nos sintetizan, como los *cargo cult*, de los que nos habla Wagner. Si para nosotros muchas veces se torna factible aprender a nuestros otros por medio de, digamos, rituales de acceso al mundo sobrenatural, para ellos parece que lo que nos distingue es nuestra relación con los objetos materiales. El autor nos está hablando de como nosotros estamos presentes en el mundo de ellos y ellos están presentes en nuestros mundos, y como es que al compartir presencias de nos describimos a nosotros mientras que los “inventamos” a ellos. Esta dinámica es precisamente lo que posibilita que esos mundos se relacionen, ya que no son realidades compartimentadas.

Wagner me permite avanzar desde una perspectiva más sociológica hacia una que entiendo como más propiamente antropológica. El término “avanzar” tiene sentido a partir de mi propio recorrido de investigación

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

53

y reflexión. Al iniciar mi investigación, una de mis hipótesis centrales era la idea de que el arte funk, para ser comprendido, tendría una estrecha relación con una determinada *cultura*, en especial localizada en la *favela*. A pesar de esto, mi trayectoria en el campo fue evidenciando que las complejidades que regían en el universo funk eran demasiadas como para amarrarlo al ambiente de la *favela*.

Al dejar el baile funk donde hice mi investigación para la maestría, ya había comprendido que un contexto bien circunscripto como el de la fiesta no me daría instrumentos empíricos para conceptualizar la estética funk. Y fue por este motivo que Mr. Catra me pareció tan instigante. Me permitía conciliar el estudio del funk con el deseo de desconstrucción de nociones reificadas sobre este universo, como “*asfalto*” y *favela*, centro y margen, al mismo tiempo que posibilitaba desestabilizar categorías antropológicas de pensamiento que entrarían, en gran medida, en la discusión sobre la parte y el todo (Strathern 1992). Sin embargo este proceso en sí no fue simple o rápido. Evolucionó del mismo modo lento, extenso e intenso con que se desplegó el trabajo de campo. Y la mayor resistencia para que esta transposición ocurriese me fue dada por las letras de las canciones. Eran tan explícitas que no podían estar hablando de otra cosa. La inmersión en el estudio de grabación me permitió ver que de hecho no hablaban de otra cosa. Hablaban de lo mismo pero en otro registro, en el registro del arte.

La dinámica creativa del funk usa los símbolos de la *favela*, así como los de la “pista”, o sea, las imágenes que la “cultura” ofrece, como una especie de acervo de imágenes o como un “conjunto instrumental”, al proveer el repertorio sobre el cual el artista *bricoleur* trabajará (Lévi-Strauss 1989). En vez de que la cultura explique el arte, será la invención del arte la que permitirá ver como la cultura se “inventa”.

Veamos la letra de una canción funk para que comience a ilustrar mi punto.

FP me deu um papo  
Deu um toque no radinho  
Pedi uma XT  
E também uma Dobló vinho

O bonde foi na pista  
Nem quero falá mais nada  
Me dá logo o segredo  
Se não te joga na mala

Os irmão tá ligado  
Você vai ficá fudido  
Se tivé cu criança

Tu vai passá batido  
  
Já peguei sua chave  
Seu segredo e o documento  
Teu carro tá na Chatuba  
Dentro do estacionamento

Se tu não tá ligado  
Eu vou logo te explicar  
Eu não tirei a roda  
E nem tirei o ar,

Sabe por quê?

É encomenda, encomenda  
Não podemos arranhá  
Encomenda, encomenda  
Passa teu carro!

Oi, é encomenda, encomenda  
Não podemos arranhá  
Ah!, é encomenda, encomenda  
Passa a tua moto pra cá

FP me deu um papo  
Deu um toque no radinho  
Que qué uma Hornet  
E uma Dobló vinho

Nosso bonde foi pa pista  
Todo boladão  
Foi com vários bicos  
E um carro sangue bom

O bonde tá revoltado  
Eu não quero briga  
essa vai pu Jansen,  
FP e pu Naíva

Oi, oi mano Pufa  
Mano MK  
O bonde tá perverso  
Pronto pa te derrubá

Se liga no papo reto  
Tu vai passá mal  
O bonde tá partindo  
Lá pu Banco Central

Manda o dinheiro todo  
Preste atenção  
Oi esse é o novo funk  
Eu mando no cha...

É encomenda, encomenda  
Não podemos arranhá  
Encomenda, encomenda  
Manda seu carro pra cá

Se tu não se ligou

Ou se tu ainda não viu  
Fecharam a Marechal Rondon  
E fecharam a Brasil

Os moleke bolado  
Olha aqui tu não se mete  
Trouxeram uma Pajero  
Um Corolla e uma Hornet

O bagulho é doidão  
Vê se experimenta  
O bonde vai na pista  
Mas só pega de encomenda

É encomenda, encomenda  
Aí?!  
Aí eu te explico  
Se liga aqui, ó

O bonde já deu o papo  
Tu vai ficá fudido  
Se tivé cu criança  
Tu vai passá batido

Que o bagulho é doidão  
E os moleke tão bolado  
E quando vão na pista  
Só pega encomendado

É encomenda, encomenda...  
É encomenda, encomenda...  
Aí vem assim, ó

A pedido do FP  
Pra toda a rapaziada  
Chegando no Chatubão  
Atividade dobrada

A pedido dos irmão  
Pra toda a rapaziada  
Chegando aqui no Complexo  
Atividade dobrada

De dia, até de tarde  
De noite, de madrugada  
Chegô aqui no Complexo  
Atividade dobrada<sup>2</sup>

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

55

Encontramos en esta letra diversos elementos, representaciones que remiten a esferas de la cotidianidad de la ciudad de Rio de Janeiro y a algunas de sus localidades. Su narrativa nos cuenta sobre la acción de un “bonde”, en este caso un grupo de bandidos, que va hasta la “pista”, el espacio exterior a la *favela* a robar autos y motos, en su mayoría de marcas extranjeras, a pedido del jefe del bando. Nos habla de un universo que, así como la música que lo narra, se construye por oposición al mundo oficial, oposición que está presentificada por la agresividad con que se da el encuentro, pero que se alimenta de esa misma “pista”, de sus elementos, de los objetos e imágenes allí conseguidos, para inventarse.

La canción que reproducimos es un funk prohibido. De modo sintético, podemos decir que la expresión clasifica y reúne canciones que hacen apología del crimen organizado en las *favelas* al enaltecer el nombre de sus jefes, o tematizan las relaciones con el enemigo, que puede ser la facción criminal vecina o el enemigo común: la policía. Estas canciones son así proscriptas por la policía y fuentes indican que ha sido ella misma la creadora del término.<sup>3</sup> Pero, desde la perspectiva de los funkeros, estas canciones pueden ser llamadas “Funk de Contexto”, el Funk que versa sobre la “realidad” de la vida en la *favela*. Este dato no es poco importante, pues los funkeros muchas veces tienen la percepción de que no sólo está prohibido cantar sobre lo que es legalmente proscripto, sino que existe una asimetría de poder que envuelve la relación de las habitantes de la *favela* con la policía y sobre la cual la sociedad oficial no tendría interés en tener conocimiento. Por este motivo, Mr. Catra me dijo que haría un disco llamado “Papo Reto não é Provido”, queriendo decir con el título que decir “la verdad sobre los hechos”, lo que acontece en el día a día de la *favela* no puede ser considerado ilegal.

Pinta um na sua frente  
Abordando o negão Sebá  
Pergunta se está portando  
Por isso vai lhe revistar

Ofendem, são intolerantes  
Marginalizam só para variar  
Dizendo favela é local suspeito  
Por isso vai lhe interrogar

Responde Sebá...

Meu movimento é político-social  
Meu tráfico é cultural  
Meu movimento é político-social

Meu tráfico é cultural

Vem comigo...

Vamos traficar cultura  
Desentoca dessa  
Marca atividade  
O negócio é plantar pra colher  
Tem preto, tem branco, tem mofo, tem sim  
Empenhado no seu bem-estar  
A favela é socialista  
Me deu overdose de consciência  
Religiosidade, fé em deus  
Trazemos no coração  
Paz, justiça e liberdade

3. Testimonio del entonces comisario Orlando Zaconne en el documental *Mr. Catra, o Fiel*



Guerra pelo bem e sem desunião

Vem comigo...

E responde Sebá!

Vamos traficar cultura

Desentoca dessa

Meu movimento é político-social

Marca atividade

Meu tráfico é cultural

O negócio é plantar pra colher

Meu movimento é político-social

Meu tráfico é cultural

[Essa parada. Sem neurose. Taí. Isso daí é a realidade do cotidiano. De vários cidadãos que infelizmente habitam em nossas favelas]<sup>4</sup>

Otro aspecto fundamental del funk prohibido, que tuvo su gran auge en la segunda década de los años 90, es el hecho de que este posea circulación restricta no solo por ser proscrito por la policía, sino también por ser esta, al principio, la intuición de sus productores. Esta retórica se hace presente en las charlas de Mr. Catra y otros compañeros de creación, al definir las como canciones creadas para ser ejecutadas en los llamados “bailes de favela”, de y para la *favela*, como una conversación interna que no debería tener que “salir para afuera”. Pero, como dijo el MC Jota, “*não tem jeito*”: es propio de la música filtrar, “romper barreras”. MC Kapella, por su parte nos cuenta que “antiguamente” se componía un funk prohibido y la canción “se transformaba al día siguiente”, se tornaba en éxito inmediato fuera de la *favela*. Por lo tanto, lo prohibido era un modo de comunicación con la sociedad como un todo. Y el “romper barreras” no se hace solamente por una casualidad propia prohibida a de la música, sino porque estará en ciernes dentro del funk y ocurre por la intención de sus creadores. Una intención de subversión que se manifiesta estéticamente y está al servicio de la conectividad.

La conversación que el funk prohibido establece posee carácter endógeno, y se engendra por oposición a la “*pista*”, al mismo tiempo que necesita del otro y de su incorporación para que esta realidad cerrada se defina. Aunque la circulación de los funk prohibidos, las canciones del sub género prohibido, se diesen de modo restricto al ambiente interno de la *favela*, la dinámica de su creación igualmente necesitaría del mundo exterior y de los elementos que le son asociados para poder establecerse. Por lo tanto, los dos mundos están incondicionalmente comunicados, sin contar que no se precisa mucho esfuerzo para tener acceso a estas canciones. Las mismas pueden ser adquiridas en el comercio informal carioca, aunque su circulación asuma un carácter sigiloso y sea, por la ley, prohibida. De esta manera, el aspecto relacional que Vianna (1988) indicó como constitutivo

---

4. Sebá, cantada por Mr. Catra.

del funk al destacar sus aspectos antropofágicos, permite al ritmo correr hoy simultáneamente en paralelo y en relación con el mundo oficial. El funk establece una relación ambigua con la sociedad. Actúa de modo conectivo al pertenecer y rechazar, simultáneamente, la sociedad formal.

El funk carioca, al mismo tiempo rompe con la malicia de la *malandragem* y de la no ruptura más propia de la samba, como ya mencionaron algunos autores (Herschmann 1997; Coelho 2004), perpetra por medio de su estética de choque una estrategia de acción que se enfoca en el intercambio con esa misma sociedad exterior que desafía. De modo que el conflicto aquí no significa rechazo de relacionarse sino que un modo más de hacerlo. El funk actúa conectando.

Aquí, el concepto de conectividad, acuñado por Strathern (2004[1991]), es crucial. En busca de una solución para lo que define como “un problema de la escritura”, la autora argumenta que la descripción etnográfica no debe buscar rehacer una totalidad, sino antes ser entendida como el producto de las “conexiones parciales” establecidas entre partes que por su naturaleza diferencial no pueden engendrar un encaje perfecto. Strathern substituye la metáfora del organismo vivo por la imagen del *ciborgue*, la figura mítica derivada de narrativas de la ciencia ficción, en que el cuerpo, el todo, está compuesto por partes de materialidades intrínsecamente diferenciadas- partes humanas y no humanas. Esta condición diferencial necesaria hace que todo en la vida social, esté formada no por partes perfectamente integradas, sino por partes que establecen conexiones precarias. Parto así de la noción de conectividad para destacar la dimensión política del hacer del artista funk que actúa conectivamente al relacionar de modo ambiguo, parcial, con su público. El funk, al conectarse con las diferentes partes de la ciudad, sean ellas grupos sociales, gustos, áreas geográficas o estéticas, mantiene su diferencia y en ese sentido su identidad.

Pero si proponemos una noción social que sigue por caminos que cuestionaron la validez del uso teórico analítico del concepto de sociedad (Strathern 1988; 1996), vemos entre los sujetos creativos funk una conceptualización de la sociedad formal en sentido durkheimiano. Esta conceptualización, a su vez, hace posible que la estética del funk tome a “la sociedad” no tanto imponiéndose sobre el individuo sino como oportunidad de evidenciar que es posible traspasarla como fuerza coercitiva. La objetivación de la sociedad formal en tanto cosa cumple el papel de una elección y permite a los artistas funk no ser parte de ella, sino participar de la misma parcialmente. Esta concepción de sociedad como exterior al colectivo demuestra la habilidad que poseen los sujetos creativos del funk para la manipulación de las relaciones con los de afuera de modo que actualizan esas relaciones simultáneamente independiente y dependiente de la sociedad que construye el funk.

Esa “sociedad” poco inclusiva y tematizada explícitamente por los funk prohibidos, alimentará la *putaria* y será relacionada de modo más

ambiguo por medio de las parodias que hace Mr. Catra. El funk es producto de ese ir y venir entre sociedad formal e informal del cual Mr. Catra es, en este sentido, un exponente. La producción de ese sentido estético que es doblemente propio del funk es pautado por la similitud. Diferentes pero iguales.

Reproduzco ahora otras canciones, para seguir ilustrando mi punto. Las dos letras son de canciones que resultan de lecturas y relecturas de otras producciones funk, de modo que el ejercicio de devorar al otro permanece actuando internamente. Esas composiciones ilustran de modo adecuado la manera por la cual la dinámica que rige el proceso creativo funkero se asemeja a una *usina de imágenes*, colocada en movimiento por medio de procesos miméticos que se construyen por oposición y simultáneo englobamiento del otro. Pero ahora el otro no está más afuera y sí al lado.

Sai da frente  
Lá vem eles minha gente  
Agora o chumbo é quente  
Eles têm toda razão

Não fique aí  
Se não quiser virar defunto  
Ir pra *cidade dos pés junto*  
Dentro de um lindo caixão

Um perdeu querido pai  
O outro perdeu o irmão  
Os dois querem os bandidos  
Pra levá-los à prisão

Se os bandidos resistirem  
atirarem de repente  
Se *sarve* quem puder  
Porque daí é chumbo quente<sup>5</sup>

Atenção

Sai da frente  
Porque *nóis* não é a gente  
Na Mangueira o chumbo é quente  
Eles têm toda razão

Não fique aí  
Se não *quisé virá* peneira

Esse é o bonde da Mangueira  
Esse é o bonde do Gordão

ADA perdeu o pai  
O *treis* cu perdeu o irmão  
Porque aqui é *nóis* à vera  
É os Quarenta Ladrão

Nosso bonde é chapa quente  
Só bandido prepotente  
Se salve quem puder  
Que na Mangueira o chumbo é quente

Vai  
Vamos  
Saíam todos da minha frente  
Sai da frente, já disse<sup>6</sup>

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

59

5. *Chumbo Quente*, de Leo Canhoto e Robertinho.

6. *Chumbo Quente Treis Cu*, artista desconocido.

La primera canción es de un duo sertanejo<sup>7</sup> de la ciudad de Goiânia, formada en los años 60, proveedora de otros personajes para el funk, dando origen a los montajes “Hombre Malo” y “Jack Matador”. Con el nombre de *Chumbo Quente*, su melodía remite a las canciones de las películas del lejano oeste y su letra es cantada con una tonada particular, como la de un vaquero de un área rural o del interior, lo que concede cierta gracia a la producción. Esta ya es una versión *remixada*. Recibió toques funk y *samplers* que reproducen el sonido de los tiros de armas de fuego, el llamado “punto de tiro”. Pero esta música jamás fue considerada prohibida.

La segunda canción es un funk prohibido y resulta de la subversión anterior, que a su vez, ya resulta de una modificación previa. Esta segunda canción, trata de acciones ilícitas en una *favela* carioca, la Mangueira, y posee otra versión, que enaltece la misma *favela* de Chatuba, del Complexo do Alemão, en el barrio de Peña, mencionada en el funk prohibido *Toque no radinho*, citado anteriormente. Pero a diferencia de la música que la inspira, que habla del “bandidagem” de modo esencialmente cómico no hay humor en su narrativa. A pesar de eso, para quien comprende el lenguaje propio de las facciones, ella discurre explícitamente sobre grupos criminales rivales y sus principales jefes. Al decir que “*nóis não é a gente*” MC se está distinguiendo de sus antagonistas. “*Nóis*” es el término que los miembros de la facción criminal Comando Vermelho utilizan para auto denominarse, mientras que “*a gente*” es el término correspondiente utilizado por uno de los bandos rivales representados en la canción: Amigos de los amigos o ADA. El Tercer Comando, otro bando rival, es denominado en la canción como “*treis cu*”.<sup>8</sup> Es interesante notar que estas tres canciones nos permiten visualizar la vida de estas personas como si estuviesen construidas a través de una relación conflictiva con la alteridad, lo de afuera, hecho que aparece recurrentemente en las charlas nativas. Pero estas narrativas describen al otro enemigo más como un rival que estimula la disputa que como una amenaza disruptiva.

7. Género musical popular que es de los más difundidos en Brasil (aún cuando sea de los relativamente menos valorizados entre los grupos de más alto nivel educativo )

8. La grafía de las palabras en las letras de las canciones reproducen el modo exacto en que estas son pronunciadas y escritas. El termino “*nóis*”, por ejemplo, es escrito precisamente de esta forma (y no con la grafía oficial “*nos*”). Como me dijo el DJ Ratinho, no se escribe “*nóis* por desconocimiento de un modo correcto de escribirlas, pero si porque se trata de una “palabra otra”, aún cuando su significado tenga que ver” col el significado de “*nós*”. En ese sentido, la escritura expresa un modo mas de, a través de la forma, de oponerse a una norma oficial, a que rige la lengua culta. El propio Mr. Catra afirma en el documental *Mr. Catra o Fiel* (2005) que huy se hablan dos idiomas en Rio de Janeiro, la del asfalto y la de la *favela*. La última es designada como “*favelês*” por el cantante de Hip-Hop MV Bill (2006) en su canción *O preto em movimento*.

Estas canciones al ofrecernos la posibilidad de pensar el mecanismo de creación funk en proximidad con la lógica identificada por Dumont (1982) entre las castas en la India, donde la oposición entre lo puro y lo impuro sería el principio ideológico del sistema, nos muestran como el “englobamiento del contrario” parece ser una “ideología”, que se refleja en el arte y en la estética funk. El contenido semántico de sus letras imagéticas produce una jerarquía expresada por los objetos materiales, por los bienes de consumo que aparecen dispuestos a lo largo de la narrativa. Nuevamente, esta jerarquía no es denunciada para ser deshecha, pero es expuesta como el epítome de la propia dinámica cultural y artística.<sup>9</sup>

Los objetos materiales están presentes en el funk prohibido citado al inicio de éste artículo, en el transcripto encima, y continúa ilustrando la maquinaria creativa del funk en la canción que muestro a continuación. La letra de ésta concede una exposición destacada y diferenciada a las imágenes de artefactos y sus marcas, e indica la recurrencia de una relación ambigua con el mundo oficial que al mismo tiempo reniega del “*asfalto*” y se alimenta de él. La versión que presento es una desgravación en vivo de la que el MC que “*puxa*” la letra hace una pequeña introducción.

[Essa daqui é pros cinco sete do bagulho, *tá ligado? Os moleke boladão que vai lá fora buscá. Lá no Centro, lá onde o couro come e ninguém vê, tá ligado?*].

Bolado à vera, maior resignação  
Ontem eu tava durinho  
Hoje tô chei de milhão  
Por que?

Se é pá roubar, irmão  
Não deixe pra depois  
A Mangueira é cinco sete  
Cinco sete é vinte dois

Bolado à vera, maior resignação  
Ontem eu tava durinho  
Hoje? Chei de milhão

Se é pá roubar, limpo  
Eu não deixo pra depois  
CDD é um cinco sete  
E o Mangueirão é vinte dois

---

9. Tomo como inspiración el modo no-dicotómico pero aún así dualista de operar la clasificación de la diferencia de que nos habla Lagrou a propósito de los pueblos de lenguas pano amazónicas. En ellas ser A no significa no ser B, de modo exclusivo (Lagrou 2001:96). En el caso específico kaxinawa, las oposiciones presentes en el pensamiento y en la acción no existen para ser disueltas (Lagrou 2001:105).

Civic, Honda, trago Audi, S10  
Osklen, Cyclone, ando de Nike nos pés  
Aquele Citroën Brasil que é demais  
Cinco sete boladão, só anda de boné pra trás

O cinco sete não dá boi para ninguém  
Falcon, quinhentas, tem CB também  
Tu tá ligado, e não fica de boqueira  
Com carro importado aqui no Morro da Mangueira

Se vacilar, sangue, você não vai ter nada  
Tu vai ficar enterradinho lá na pedra  
Aí maluco, ninguém vai mais te ver  
Foi o cinco sete que baleou você...<sup>10</sup>

El MC “puxador” llama a Mr. Catra para que participe, pidiéndole “*mandá* o refrão”. Portador de una voz ronca y melódica y que gracias a su peculiaridad contrasta de modo interesante con otras voces del funk, Mr. Catra hace su participación intercalando risas y carcajadas, y en su voz se puede adivinar el tono jocoso de su performance. Él canta,

Civic Honda [ha, ha, ha]  
Civic Honda...  
Humildemente...

A minha boca é sinistra  
Vende vários papéis [ééééé]  
Humildemente  
De 5 e de 10

Humildemente, eu vou dá um papo  
Preste muita atenção  
Eu vou dá uma ideia  
Só pros bondes de ladrão

O bonde é sinistro  
Com... ninguém se mete  
Já falei  
É o Bonde do cinco sete

Humildemente na onda  
Eu vou *falá* pra você [ha, ha, ha]  
A gente sai *pa* pista pode *crê*

---

10. Cinco siete, uno cinco siete y veintidos son, respectivamente, referencias a los artículos del código penal que concierne a os crímenes culposos de transito, o robo con violencia o imposibilidad de reacción o crimen de coacción irresistible y obediencia jerárquica.

O bagulho fica sério  
Ha! Não dá não  
A gente rouba burguês  
Gaúcho e rouba patrão

Na rua é a gente que manda  
Tu sabe como é que é  
O bagulho é disposição  
No nosso bonde não cola *mané*, então

Civic Honda, trago Audi S10...  
(falando apenas, sem cantar)  
Vou te dizer humildemente  
Meu Nike tá no pé  
Baseado na boca  
Humildemente? Uísque e Red  
Bull...<sup>11</sup>

### Mr. Catra e o funk – alterando a cultura

Mr. Catra introduce la risa, ausente hasta entonces en las otras canciones de funk prohibido. Introduce hasta la figura del patrón burgués, que representa “la sociedad” a la que el artista y el funk se oponen de modo ambiguo, conectivo.

Mr. Catra ya fue uno de los nombres más representativos del funk prohibido, en una época en que, me cuenta, había “ideología encubierta, ideología del colectivo” y ser MC de funk prohibido era un “estilo de vida”

Nunca deje de cantar funk prohibido, solo que yo siempre canté funk prohibido con ideología, entonces yo no cantaba funk prohibido, cantaba un canto revolucionario. Hoy yo sé que nunca canté funk prohibido, yo siempre canté revolucionario, funk revolucionario.

Le pregunto entonces qué fue lo que lo llevó a “abrazar esta causa”, ya que Wagner, como es llamado en el ambiente familiar, no tuvo una infancia dura, ni pasó por privaciones. El me dice que fue su color y su fisonomía lo que lo llevo a buscar otra vida. Este “punto de vista” que el cuerpo el concede me parece una clave importante, especialmente porque cuestiones de color raramente son mencionadas y esta vez fueron expuestas en un momento en que conversábamos solos, lo que era una oportunidad rara, en la sala de su casa. Mr. Catra elabora una “perspectiva del cuerpo”

---

11. *Mangueira*, con Mr. Catra y otros. “Uísque e Red Bull” se refiere a una bebida excitante y estimulante, bastante consumida entre los funkeros.

de un modo que descoloca la discusión de las cuestiones de “raza”, como categoría de pensamiento socio-antropológico, promoviendo su desencialización. Como él mismo dice, “estamos en los años 2000” y no será más a través de un discurso explícito de la denuncia que se llamará la atención sobre las discriminaciones que el color de la piel genera.

Mr. Catra estaba de hecho inspirado para hablar y tal vez por estar ya muy consciente de que podría hacer declaraciones que pudiesen comprometer la imagen del artista, controlaba, con el timbre de su voz, la capacidad de registro de mi grabador digital que con la ausencia de su voz o en presencia de sonidos inesperables, producía una pausa en la grabación. Catra, conocedor de su voz y de los equipamientos de captación de sonido, aprovecha su habilidad para hablar y evitar el registro. Le dije que precisaba que hablara más fuerte, porque decía cosas importantes y así nada quedaría registrado. Él me respondió, con una risa sutil, diciendo que sabía y uso como justificación el compromiso por el cual “la mística de Catra” podía pasar. Le pregunté si no pensaba que el hecho de que las ambigüedades que me revelaba pudiesen testimoniar a su favor. Y él me respondió: “no existe gánster playboy”.

La inquietud que esta doble pertenencia parece generar, y que surge en el cuerpo, puede ser traducida por medio del contraste establecido por las figuras del “playboy”, del “favelado” y de la “sociedad”, presentes tanto en las charlas cotidianas como en las canciones de funk como un todo. Mr. Catra me dijo, en esta misma conversación, que es “un playboy fudido”, refiriéndose al hecho de nunca haber sido “favelado”, tornando evidente la oposición entre un personaje y otro. El “playboy”, se bien no está tan presente en las letras de las canciones, es representado de modo omnipresente en las charlas de los jóvenes funkeros (Mizrahi 2006). La categoría nativa designa a los hijos de clase media carioca, los jóvenes “con condiciones”. Ellos son “los boys del Sur”, los chicos bien nacidos de la Zona Sur, área privilegiada de Rio de Janeiro. “En el morro no hay playboys”, dicen, y mismo teniendo “condiciones” no sería “playboy”, porque es hijo del “cara”, hijo del jefe local.

Le pregunto a Mr. Catra cómo es que él mismo se define artísticamente, ya que canta otros géneros musicales, debiendo notar que el modo como se relaciona con el hip-hop no puede ser considerado un circunstancial. Al contrario, el MC cada vez incorpora más canciones del género en sus performances. Mr. Catra responde que es funkero y explicita la posibilidad que la “cultura” funk le concedió de hacerse a través de ella al mismo tiempo que le permitió “alterarla”, bien en los moldes de la dinámica que, según Sapir (1949), viabiliza la constitución de una “cultura auténtica” y la persona individual que le corresponde.

Voy a hablar bien. Yo me considero funkeiro. Es el sonido que me lanzó, fue el sonido con el que me identifiqué,



es la cultura que yo alteré, que tengo libertad para cambiar. Del beat, hasta la danza, hasta las levadas, hasta el flow (...) Fue la cultura que me abrazó, que me adoptó. Y si hoy yo tengo alguna cosa es gracias al funk. (...) Es mi cultura de verdad, porque yo lo hago a mi modo, del modo en que yo quiero hacerlo. Del modo que mi cultura me acepta. Porque mi referencia en el funk soy yo mismo. Escogí [el funk] en primer lugar porque es lo más auténtico para hacer. Yo sabía que si fuese alguien dentro de esta cultura no sería más otro. Yo sería alguien. Si yo fuese alguien en la cultura samba, sería uno más de la samba; del rock, sería uno más del rock; del rap, sería uno más del rap. No tenés espacio para sobresalir. No tenés como inventar una samba nueva, un rock nuevo.

Y cuando le pregunto por qué no escogió ser un “playboy”, él dijo:

Es más copado ser funkeiro. Porque [siendo] playboy, vos solo sos playboy. [Siendo] funkeiro sos un ídolo. ¿Es mejor bailar conforme a la música, o ser vos el que hace la música para bailar?

No es que Mr. Catra no haya sido “playboy”, pero ser funkeiro le permitió ser “playboy” a su manera. Un “playboy gánster”, como él dijo.

Mr. Catra confunde, subvierte papeles. Si él es “playboy”, cantará en nombre de la *favela*, mostrando que “*favela* también es arte”, como él dice en una canción, llevando “cultura” a las favelas.<sup>12</sup> Su “tráfico”, como él afirmó en la canción *Sebá*, “es cultural” y su “movimiento es político-social”. Esta posibilidad que la historia personal de este artista le ofrece, como la de asumir tan diferentes puntos de vista, le permitirá construir puentes entre mundos, pinchando de aquellos por los cuales circula los símbolos con los cuales jugará, los que manipulará, conectando mundos supuestamente no comunicables. Fue esto lo que su padre le enseñó a hacer, mezclas entre mediaciones de un modo que, cree Catra, es más propio del negro. Por eso cree que su padre blanco es “más negro que muchos negros”, porque posee, como pocos, las habilidades necesarias para la empresa de la mediación.

Mr. Catra dice que desde “*moleque*”, con cerca de once años, sabía que sería músico. Y fue en la escuela donde montó su primera banda, de rock, que se llamó “El Beco”. El rock era para Mr. Catra “la cultura más copada de Brasil”. “Escuchaba todo” y “gastaba mucho dinero en discos”:

---

12. *Favela también é arte*, de Dr. Rocha e Mr. Catra.

“Ojerizah, Picassos Falsos, Biquini Cavadao, Ultraje a Rigor, RPM, Ira, Garotos Podres, Replicantes, As Mercenárias, Kid Abelha, Lobão”. Más tarde formó el grupo de hip-hop “El Contexto”. Y después, continua, “el funk vino y me adoptó”.

### **El doble sentido y el hyper realismo en el funk**

Según Mr. Catra son las mujeres las que gustan de escuchar “*putaria*” y es haciendo referencia a esta convicción que él anuncia en su show la llegada del momento en que cantará tales canciones. Fue también basándose en esta percepción que criticó al romántico funk Melody compuesto por otro de sus compañeros de creación, MC Jota, y que nos presentaba entusiasmado:

Conheci ela no baile  
Meu coração se apaixonou  
Seu jeitinho bem stáile<sup>13</sup>  
Que me impressionou

Fiquei admirado  
A mina era um tesão  
Perdi o rumo todo  
Perdi a direção

Pra quem tava do lado  
Se ligou então  
Sentiu que eu tava louco  
No meio do salão

Foi tão bom  
Foi tão bom  
Que a gente se empolgava  
E aumentava a emoção

Foi tão bom  
Foi tão bom  
Que até cheguei em casa  
Com marca de batom

Ela gamou, gamou  
Se amarrou, marrou  
Na noite que ela me amou<sup>14</sup>

MC Jota defiende su creación diciendo que es una canción para “ pasar cuando está terminando la fiesta”, música para el final de la noche,

---

13. Del inglés “style”, significando que la chica es “estilosa.”

14. *Tão bom*, de MC Jota.

argumentando que con una composición de esas podés “llevar a la chica a cualquier lugar”. Mr. Catra dice que “eso ya está pasando” y que hoy es la “pija la que está mandando: pija en la concha, concha en la pija”. MC Jota se opone diciendo que “eso” es para él que es “todo *ôu! ôu! ôu!*”, queriendo decir que Mr. Catra es demasiado abrupto, imitando a su voz grave y ronca.

Las divergencias entre Jota y Catra hablan de diferentes percepciones en relación a la circulación del funk y de sus distintos sub géneros. Jota cree que el melody, como es a su nueva composición, “entra en cualquier lugar”, mientras que Mr. Catra atribuye esta permeabilidad a la “*putaria*”. Mr. Catra es considerado como uno de los “inventores” de este sub género, que trata de forma más o menos explícita el erotismo y la sexualidad. Recibió inclusive el nombre de “rey de la *putaria*”, y es bajo ese nombre que muchas veces su entrada en escena es anunciada.

El funk melody no posee tiene gran presencia en el “baile de favela”, donde la música romántica es tradicionalmente ejecutada al final de la noche de dos formas: como modo de señalar que la fiesta está terminando o cuando queda poco público, acompañando el vaciamiento gradual de la fiesta. Lo que comanda la selección musical de estos eventos es la alternancia entre las canciones de funk prohibido y “*putaria*”. Estas últimas son anunciadas por el DJ que dirige la fiesta como la “*sequencia da mulherada*”, refiriéndose al hecho de que los juegos sexuales, cuando se explicitan en las canciones, son un asunto que concierne a las mujeres, e indicando que llegó la hora de que ellas entren en escena. Así, después de un conjunto de canciones cuyas melodías son invariablemente compuestas por frases como “*nosotros somos los que traficamos*” y por el sonido de los disparos de armas de fuego, muchas veces nombrándolas, oímos dichos como “*vem mulher, vem rebolando*” y “y ella no se molesta de que su pollera se esté levantando”. Otros dichos son menos sutiles y no solo se refieren al erotismo y la sexualidad sino que describen el acto sexual de manera casi fisiológica, nominando los órganos sexuales, como en el dicho repetido antes por Mr. Catra durante su debate con MC Jota y presente en diversas canciones del sub-género.

La “*putaria*” presenta aspectos de continuidad con el funk “*proibido*”.<sup>15</sup> Similarmente, esta abarca cantantes con voces melódicas o no, facilitando la adhesión profesional al ritmo. A pesar de eso, retiene el elemento transgresor del “*proibido*”. Es para que la circulación establezca el puente

---

15. Es posible hacer referencia a las canciones explícitas de “*putaria*” como “*proibidoes*”, indicando su contenido censurado, “*x-rated*”, como dice Mr. Catra. Sin embargo, entre los músicos con que trabaje, “*proibido*” es algo que refiere a las acciones ilícitas. Más allá de eso la resonancia de uno y otro sub-genero marcan momentos distintos de la trayectoria histórica del funk.

entre distintos mundos, como hizo el “*prohibidao*” en los 90, la explicitación en el tema de la sexualidad debe ser sustituida por el doble sentido. Las canciones invariablemente poseen una versión “pesada” y otra “*light*”, de modo que la misma canción puede tocar tanto en el baile de *favela* como en los bailes de club, en las boates de la Zona Sur, en las radios y en la televisión.<sup>16</sup> Lo que variará será su versión. La canción de MC Mágico que Mr. Catra cantó la tarde en que anunció su disponibilidad para los juegos sexuales posee dos variantes.

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vem quebrando de ladinho  
Vem quebrando de ladinho  
Vem quebrando de ladinho  
Pode vim que eu *tô facinho*

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

Eu sou Mágico MC  
Represento toda hora  
Vou tirando devagar  
É meu boneco da cartola

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vai quebrando de ladinho  
Vai quebrando de ladinho  
Vai quebrando de ladinho  
Pode vim que eu *tô facinho*

Vai mulher não fique assim  
Vem que vem, vem rebolando  
Rebolando, rebolando, rebolando  
Porque hoje eu *tô facim*<sup>17</sup>

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

16.Las canciones poseen al menos dos versiones, pues se re-graban constantemente, muchas veces en vivo, lo que agrega siempre diferencia a la reproducción. Aún así el funk no siempre tiene libre circulación. Una radio puede no pasar canciones funk, pero para garantizar la recaudación que estas puedan generar anuncia shows de artistas funk y aún así no proferir los nombres de los artistas.

17.*Hoje eu tô facim\_light*, MC Mágico.

Vou chorar seu cabacinho  
Vou chorar seu cabacinho  
Vou chorar seu cabacinho  
Pode vim que eu *tô facinho*

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

Eu sou Mágico MC  
Represento toda hora  
Vou tirando devagar  
É minha piroca da cartola

Hoje eu *tô facim*, hoje  
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vou chorar seu cabacinho  
Vou chorar seu cabacinho  
Vou chorar seu cabacinho  
Pode vim que eu *tô facinho*

Vai mulher não fique assim  
Vem que vem, vem rebolando  
Rebolando, rebolando, rebolando  
Porque hoje eu *tô facim*<sup>18</sup>

La “*putaria*” aparece “para unir las facciones”, como dice Cíntia, comadre de la pareja de Catra, también involucrada en la cadena de producción del funk. Y el doble sentido es utilizado para que eso “salga para afuera”. Pasada la moda de los funk prohibidos, el elemento subversivo permanece vivo en la “*putaria*”. Más allá de eso, el “*prohibido*” y la “*putaria*” parten del hiper-realismo estético con que son construidas sus letras. Este hiper-realismo está directamente relacionado con el aspecto imagético de estas canciones y la estrategia de chocar que utilizan sus productores.

Las letras imagéticas permiten no solo visualizar la narrativa que desafían, sino que le posibilitan al bailarín vivir situaciones que en la vida real no le sería posible. Pero no se trata de fantasear con otra vida o de que esto sea un “escape compensatorio”, sino de vivir un plano en otro, que acá llamamos arte pero podría ser llamado juego, como argumenta Bateson (1999). Bailando y cantando sucede lo que en otros registros no se podría tornar posible.

Para Das Sete, músico que estuvo apenas unos meses trabajando con la Sagrada Familia- el colectivo de músicos que se articulaban con Mr. Catra – y que prefiere escribir letras que cantar, el funk es “libertad de expresión

---

18. *Hoje eu tô facim*, MC Mágico.

de la vida”. El funk, cree él y Mr. Catra también, permite decir y vivenciar cosas que no sería posible de otro modo. Das Sete ejemplifica su punto con la mujer que tiene pareja y baila “tranquila” cantando al mismo tiempo cosas que si un hombre escuchase o si le dijese a su marido “hasta lo asustaría”. Lo *tricky* de las letras de funk reside en esa elaboración sobre lo posible. Su contenido de realidad hace que un emprendimiento improbable sea visto como posible.<sup>19</sup> Junto con Bateson (1973), busco menos el significado del mensaje codificado y más de qué modo el código escogido, su estilo, nos puede revelar el sentido de la expresión artística. Es desde esta perspectiva que esta faz más real que la propia realidad, la faz hiper-real, se torna relevante para mi argumento.

Pero no se trata de una hiper realidad construida para escamotear un real imposible, como afirmó Baudrillard (1994) en su interpretación sobre el parque temático *Disneyland*. Ni tampoco resulta de una sociedad que no existe, produciendo un signo sin referente y una relación mapá-territorio en la cual lo primero es precedido por lo segundo, una “antecedencia del simulacro” (Baudrillard 1994:1). Denota, contrariamente, como la música funk elabora la relación con la “sociedad”, en el sentido durkheimiano que le es dado por los sujetos creativos funk, a partir de su desapego de lo social. Por social no me refiero aquí al sistema formado por los colectores de diferentes naturalezas, como propone Latour. En este momento, aludo más exactamente a la noción de sociedad que, siendo exterior al individuo, se impone sobre éste, moldeando sus acciones y creaciones.

Las relaciones mapa-territorio en el funk se darían más propiamente de acuerdo con el modelo del “encuadre del juego”, como propone Bateson (1999), “un principio *explanatório*” del que el autor se vale para reflexionar sobre diferentes formas de comunicación, dentro de las cuales se encuentra el arte. En el *frame* del arte, mapa y territorio, realidad y representación, son simultáneamente “neutralizados” y “diferenciados” (Bateson 1999:41). Pues el arte es un lenguaje metacomunicativo, que funciona a partir de un código icónico, de acuerdo con el cual el objeto de los discursos es menos su contenido semántico y más la relación entre los que hablan. En tal caso, como ejemplifica Bateson, una mordida en chiste denota de hecho una mordida, pero no denota lo que la mordida de verdad denotaría. El funk habla de armas y sexo, pero no denota lo que estas implicarían en un encuentro con la policía o durante el acto sexual.

---

19.Me refiero a las innumerables historias que circulan, muchas veces informadas por letras de las canciones, constituyendo una especie de ‘leyenda urbana’ sobre la actividad sexual en que se involucraron los jóvenes dentro del local de la fiesta. Como dijo una de mis interlocutoras en campo, el “que quiere coger va al motel” y no al Baile. Al Baile se va para bailar, como lo subrayé en mi investigación de maestría (Mizrahi 2006).

Si “lo paradójico del realismo consiste en inventar ficciones que parecen realidades”, como afirma Jaguaribe (2007:16), el funk va a producir una ficción avasalladoramente real. Delante de las descripciones hiper-realistas que promueve el funk, los colores de lo real se tornan “empalidecidos” (Jaguaribe 2007:186), como lo serían también la realidad si se la comparase con la que está diseñada en los juegos virtuales que se desarrollan en el cyber-espacio, tan presentes en los momentos de ocio en el estudio o en la casa de Sílvia, la esposa de Mr. Catra. A pesar de eso, estas letras imagéticas son engendradas a partir de una realidad que no es apenas experimentada, sino que muchas veces es informada a través de los medios de comunicación que por su parte ya elaboran imágenes realistas sobre lo real. Muestran la omnipresencia de la imagen, ya sea a través de la televisión, de las películas, de los *cartoons* o de los video juegos, y del modo por el cual, como vimos al inicio de este artículo, estas imágenes alimentan el repertorio sobre el cual los sujetos creativos operan.

Mr. Catra se divierte contando que el X9, el delator y figura más odiada en las narrativas sobre la *favela*, como cantó en un funk prohibido, proviene de una serie de animación japonesa de la década del 80. El “corredor enmascarado”, del auto número 9, posee una identidad secreta y es el misterioso hermano del otro competidor “Meteoro”, a quien acompaña de lejos, manteniendo su anonimato.

Oi cachorro...  
Quer din din?  
Quer din din?  
Pede um X9 pra mim

Quer din din?  
Quer din din?  
Traz um verme  
Traz um ganso

Se faz de amigo só pra escotar  
Sujeito safado tem que apanhar  
Por causa dele o meu mano morreu  
Plantando o trabalho ele enfraqueceu

Causou muitas mortes deixando infeliz  
Família dos manos que eram raiz  
Os moradores já querem pegar  
Até grampearam o seu celular

Patrão tava preso e mandou avisar  
Com sua certeza *vamo* executar  
Bala de AK!

Cachorro  
Se quer ganhar um din din

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

71

Vende um X9 pra mim  
Vende um x9 pra mim

Cachorro  
Me entrega esse canalha  
Deixa ele bem amarrado  
Pega o dinheiro e rala  
Sujeito safado já sabe de cor  
O endereço, o contato lá do DPO  
Comédia fudido que entrega o irmão  
Se eu pego esse verme não tenho perdão

Eu pago quanto for mas me dá o canalha  
Eu vou comer esse verme na bala  
De qualquer modo não vai escapar  
Tenho pra ele uma bolsa de AK

Cachorro  
Se quer ganhar um din din  
Vende um X9 pra mim  
Vende um x9 pra mim

Cachorro  
Me entrega esse canalha  
Deixa ele bem amarrado  
Pega o dinheiro e rala<sup>20</sup>

Crary (1990), en la estela de Baudrillard, localiza en el siglo XIX, en el desarrollo de máquinas miméticas que antecedieron el surgimiento de la fotografía, como el estereoscopio, la emergencia, de un nuevo tipo de “observador” compatible con las futuras “prácticas en las cuales las imágenes visuales no poseen más una referencia a la posición del observador en un mundo ‘real’, ópticamente percibido” (Crary 1990:2). El pasaje fundamental se da de la visión enraizada en la “verdad visual”, posibilitada por la “cámara oscura”, a otra que el autor denomina como “visión subjetiva”, derivada de un nuevo modo de experiencia visual abstraída de cualquier referente (Crary 1990:14). Desde esa perspectiva, los procesos miméticos como los desmenuzados por Benjamin (1996) en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, no tendrían más relevancia en la producción imagética actual, f que es más producto de la “equivalencia y de la indiferencia” producidas por la “esfera del simulacro”(Baudrillard *apud* Crary 1990:12) un producto de la imitación y la semejanza que la copia posibilita.

---

20. *Cachorro*, de Mr. Catra. *Cachorro* refiere al policia corrupto y según el cantante esta música versa sobre la “institución corrupción” de modo general.



Taussig (1993), sin embargo, no abandona el “problema de la *mimesis*” (Crary 1990:12), sino que lo retoma volviendo a Benjamin y re-afirmando el poder que las imágenes conceden al que las produce o controla. La *mimesis*, como la conceptualiza el autor, está intrínsecamente relacionada con el resultado de procesos imitativos que se establecen con la alteridad pero no producen lo idéntico. En estos términos, la copia no produce el equivalente, pero a través de la semejanza permite que uno se apodere de las propiedades del otro. A partir de ese esquema Taussig (1993) analizará fenómenos distintos como el desafío al poder colonial y al nazismo. Es basado en el modo en que Taussig analiza la magia simpática que Gell (1998) formula su concepto de “persona distribuida”. Por su parte, Gonçalves y Head (2008) acuñan la noción de “devenir imagético” para hablar de un modo de percepción mimético que se hace a través de las imágenes, sean ellas captadas a ojo o a través de máquinas, y “permite una fusión [*merging*] entre el objeto de la percepción y el cuerpo del perceptor” (Gonçalves & Head 2008:4). El abordaje que le imprimo a las imágenes en este trabajo se relaciona menos con la “experiencia visual” como la elaborada por Crary (1990), que con el modo en que las imágenes visuales entran por el ojo, que de acuerdo con Taussig (1993) es también un órgano táctil, y son procesadas por la mente y producen imágenes otras: verbales como en las canciones, o artefactuales, como en los cuerpos.

Latour (2002) igualmente insiste en el poder que poseen las imágenes en cuanto producto de manos humanas y mediadoras de otras esferas de las cuales son signos. Al contrario de lo que creen los religiosos y los defensores de la ciencia objetiva, Latour defiende que es precisamente el hecho de que las imágenes sean resultado de manos humanas lo que las torna tan potentes. El *iconoclash* ocurre justamente cuando actos de iconoclastía, de destrucción de la imagen hecha por humanos, produce simultáneamente una proliferación de imágenes. El arte, la ciencia y la religión, ofrecen tres diferentes padrones de “rechazo y construcción de imágenes [*image rejection and image construction*]” (Latour 2002:8). El arte contemporáneo, por ejemplo, quiere evitar a cualquier costo los modos tradicionales de producción de imagen y lo que busca producir son nuevas imágenes y medios. El concepto *iconoclash* da nombre y origen a una exposición de objetos e imágenes y expresan el enigma que concilia una “sociedad totalmente anicónica” y la fabulosa proliferación de imágenes que caracteriza a las “culturas tomadas por los medios” [*media-filled cultures*] (Latour 2002:5). Un “enigma visual” colocado por la coexistencia de expresiones de iconoclastía y de adoración de las imágenes.

### Las parodias musicales y la cultura

Las canciones de “*putaria*” de Mr. Catra nunca fueron explícitas, siempre se caracterizaron por una cierta travesura y humor, junto con el uso del doble sentido. Ratinho, el DJ de la “firma” especializado en doble sentido,

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

73

dice que la eficacia del dispositivo está en el hecho de que solo ve maldad en estas canciones quien ya tiene “la maldad” dentro de sí, ya tiene conocimiento de ellas, permitiendo hablar de modo velado lo que de otra manera no sería aceptado socialmente. Con las canciones del funk prohibido “sofocadas” por la policía, la “*putaria*” surge como alternativa para los MCs, tal como Mr. Catra declara al inicio de la grabación en vivo de una de sus canciones.<sup>21</sup>

Na maior diplomacia, na maior diplomacia, tá bravo da gente cantar proibidão, mas liberaram a putaaaaariaaaaaa!

Diplomáticamente, Catra utilizará el doble sentido y la risa para imprimir cierta sutileza en sus producciones, como en los versos de abajo en que habla de la conquista de un modo no convencional de relaciones sexual a través de la analogía que hace entre el pestañeo, el consentimiento hecho por la compañera y el movimiento del orificio anal.

Rebolando até o chão  
Rebolando até o chão

A gente só invade  
Depois que a gata pisca  
Bum bum não se pede  
Bum bum se conquista<sup>22</sup>

O de la forma como se refiere a las mujeres y sus efectos sobre los hombres, entreverando carcajadas en su narrativa.

Gatinha assim você me assusta  
Com o seu capu de fusca  
Gatinha assim você me assusta [que delícia]  
Com o seu capu de fusca

---

21. Otros cantantes representativos del “prohibido” fueran gradualmente abandonando el sub-genero, o al menos introdujeron nuevos elementos a su repertorio “neurótico”. El vicerante MC Frank, autor de *Toque no Radinho* paso a hacerse acompañar da la bailarina Mulher Melão, cuyo nombre artístico homenajea el tamaño de las prótesis de silicona que moldean sus senos. La MC Sabrina, antes conocida como Sabrina da Provi y que durante mi investigación de maestría eletrizaba al público con la oda que hacía a la facción que controla el Morro da Providência, su loca3lidad de origen, invirtió en el melody, a través de duos con el MC Buchecha o con el MC Marcinho, y también grabó “putarias”.

22. *Bum bum não se pede*, de Mr. Catra.

Aparada e limpinha  
Coisa linda de se ver  
Abre a tampa da fusqueta  
Que eu faço você gemer

Triângulo do biquíni  
Me deixou taradão  
Tava úmida e quentinha  
Batendo palma na minha mão

Eu me assustei  
Mas tava preparado  
Parecia um bolo  
Aquele nêgo azul inchado

Movimento pélvico  
Cara de sapeca  
Me deixou louco eu não sou sapo  
Mas me amarro em perereca

A moral do motivo  
Toda peça se encaixa  
Mexo no capô da fusqueta  
Enquanto você passa a marcha

Gatinha assim você me assusta  
Com o seu capu de fusca [que delícia]  
Gatinha assim você me assusta  
Com o seu capu de fusca [que delícia]<sup>23</sup>

Junto con el doble sentido, Mr. Catra insertará la “cultura” en la “putaria” a través de paródias musicales. El artista cuenta con voz de quien se divierte, que muchas veces la elección de la música para mimetizar es aleatoria, pudiendo suceder cuando está escuchando radio. Pero dice que tiene especial preferencia por los “clásicos de la cultura”, de modo tal que, fiel a su idea de tránsito cultural pueda “enseñar música” a aquellos que no conocen. Pues aunque la desconozcan, “ya escucharon la melodía” y “saben que esa versión no es la verdadera”.

Es en ese momento que llega la hora de la cultura. La persona va a buscar un Tom Jobim, que la persona va a buscar un Tim Maia, que la persona va a buscar saber qué es lo que es, entendés? Y el funkeiro tiene mucho de eso. El funkeiro curte un sonido que nadie imagina.

---

23. *Capu de Fusca*, de Mr. Catra

Mr. Catra ya hizo parodias de canciones de Vinícius de Moraes, Legião Urbana, Biquíni Cavado, Alceu Valença, Vanessa da Matta, Kiko Zambianchi, Chiclete com Banana. Algunas le gustan más, otras menos, podemos percibir.

Frecuentemente avisa, ya en la mitad de su performance, en tono sutilmente jocoso, capaz de confundir a aquel que lo escucha por primera vez: “De ahora en adelante es sólo cultura, es solo MPB. Basta de funk. Funk es tráfico de drogas...quilombo... No aguanto más esa vida de funk!”. Puede entonces cantar, parodiando a Vinícius de Moraes y Toquinho, con su versión erotizada de “Tarde em Itapoã”.

Este es “el momento de la cultura”, pues los espectadores, dice Mr. Catra, tendrán que “buscar para saber qué ‘una mamada de mañana’ viene de ‘uma tarde em Itapoã’, que es de Vinicius de Moraes e interpretada por Dorival Caymmi. Eso es lo que está bueno”. Pero esta manipulación de símbolos es también una ocasión para jugar con el público y comprometerlo en su empeño con la risa. Como hizo antes de parodiar el rock Brasil en la boate Baronetti, localizada en el privilegiado barrio de Ipanema y detentora del ingreso más caro entre los locales por los cuales circuló con el artista.

Ya pasaban las dos de la madrugada y el local estaba lleno. Mr. Catra, después de cantar mucha “putaria”, además de los homenajes a Bob Marley y a Marcelo D2, las odas al consumo de marihuana y el himno del equipo de fútbol Flamengo, pasa a hablar seriamente: “Ahora, gente... Ahora basta. Pará, pará. Basta de funk. De ahora en más, sólo Legião Urbana”. Silbidos y risas proferidas por la audiencia, y él, con un tono de voz más elevado alerta: “¡Si empiezan a quejarse voy a apagar esta mierda! Voy a cantar Legião Urbana, el show es mío y voy a tocar Legião Urbana!”. Y completa diciendo que “se acabo la chacota” y que había llegado la hora de “respetar”.

Toalhas e fronhas  
Cama desarrumada  
Essa noite a chapa ferveu

Ela me ligou  
E quis me encontrar  
Num apart hotel que é meu

Eu disse  
Sobe agora  
Tô com o boneco pra fora

Vem no colo

Pode vir de saia  
Que eu tô firme aqui pra você

Vem sem medo  
É um palmo e cinco dedos  
senta devagar  
não senta de um vez

O menino vai crescer  
*Pro* seu espanto  
Vai passar do meu umbigo

Porque?

Ela só quer sentar  
Cavalgando no boneco  
Até de manhã

E se você parar  
Com certeza pras amigas  
Ela vai te explicar

Ela beija,  
Lambe os beijos e tudo  
É coisa de maluco

Ela quica e sabe gemer  
Ela sabe fazer  
O boneco crescer

Esta canción es una parodia de *Pais e filhos*, del grupo Legião Urbana, compuesta de frases que refieren a un suicidio y proferidas por jóvenes personajes en crisis existencial que tratan las dificultades de las relaciones entre padres e hijos.

Estátuas e cofres  
E paredes pintadas  
Ninguém sabe o que aconteceu

Ela se jogou  
Da janela do quinto andar  
Nada é fácil de entender

Dorme agora  
É só o vento lá fora

Quero colo  
Vou fugir de casa  
Posso dormir aqui  
Com você

Estou com medo  
Tive um pesadelo  
Só vou voltar  
Depois das três

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

77

Meu filho vai ter  
Nome de santo  
Quero o nome mais bonito

É preciso amar  
As pessoas como  
Se não houvesse amanhã  
Porque se você parar  
Pra pensar  
A verdade não há

Me diz porque que o céu é azul  
Explica a grande fúria do mundo

São meus filhos que tomam conta de mim  
Eu moro com a minha mãe  
Mas meu pai vem me visitar

Eu moro na rua  
Não tenho ninguém  
Eu moro em qualquer lugar

Já morei em tanta casa  
Que nem me lembro mais  
Eu moro com meus pais  
É preciso amar  
As pessoas como  
Se não houvesse amanhã

Porque se você parar  
Pra pensar  
A verdade não há

Sou uma gota d'água  
Sou um grão de areia  
Você me diz que seus pais não entendem  
Mas você não entende seus pais

Você culpa seus pais por tudo  
Isso é um absurdo  
São crianças como você  
O que você vai ser quando você crescer?<sup>24</sup>

El grupo Legião Urbana fue parte de la “infancia musical” de Mr. Catra y las canciones de la MPB eran escuchadas por su padre y la esposa de él.<sup>25</sup>

---

24. *Pais e filhos*, de Legião Urbana.

25. O Legião Urbana es uno de los exponentes del movimiento musical rock brasil, que tuvo su auge en los años 1980. Gran parte de los grupos de rock asociados al movimiento

Con sus parodias Mr. Catra hace operaciones mentales y realiza proyectos intelectuales similares a los que derivan de los funk prohibidos, resultantes no solo de versiones y contra- versiones de sí mismos sino también de parodias a canciones de la MPB (Araújo 2006). Como en los funk prohibidos, al tratar sobre una y otra cultura, la “clásica” o hegemónica cultura brasileña y el funk, Catra manipula los símbolos de un lado y otro. Y evidencia una vez más el aspecto englobante del funk. Mr. Catra nuevamente dice que “es lo más lindo” la posibilidad que el funk le da de no solo cantar “MPB como MPB, rock como rock”, sino transformar el rock en un funk: “En el funk vos podés tocar rock, podés tocar samba, podés tocar MPB. Todo encaja en los beats, en los 130 BPMs”. Como la canción *Adultério*, que parodia *Tédio*, del grupo Biquíni Cavadao, del rock brasil, que como funk se convirtió en un éxito nacional y fue posteriormente transformada en *forró*.<sup>26</sup>

Sabe esses dias que tu acorda de ressaca?

[Muito louco, doidão]

Sua roupa tá cheia de lama

E a cachorra tá na cama

É o dia que a orgia tomou conta de mim

Eu saio com o Brancão, Beto da Caixa, o Leo

Fumando doidinho

[Vamo pra onde?]

Na 4X4 a gente zoa

Uísque Red Bull

Quanta mulher boa

O pau ficando duro

O bagulho tá sério

Vai rolar o adultério

Sua mina só reclama

E tira a sua paz?

Ela é chata demais

Procura a profissional

Meu mano

Que ela sabe o que faz

---

eran formados por jóvenes blancos de las clases medias urbanas brasileñas y tenían como su público preferencial jóvenes de las mismas camadas sociales. Para mas detalles sobre o movimiento ver Ribeiro (2009).

26. Género musical popular en todo Brasil.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

79

É uma coisa louca  
Quica, quica  
Em cima de mim

Antes, durante, depois  
É tesão  
Até o fim

Na 4X4 o tempo voa  
Uísque Red Bull  
Quanta mulher boa

O pau ficando duro  
O bagulho ta sério  
Vai rolar o adultério<sup>27</sup>

La canción original trata del tedio que abate a un joven que, una vez más en crisis existencial, piensa en suicidarse.

Sabe estes dias em que horas dizem nada?  
E você não troca o pijama  
Preferia estar na cama

Um dia, a monotonia tomou conta de mim  
É o tédio  
Cortando os meus programas  
Esperando o meu fim

Sentado no meu quarto  
O tempo voa  
Lá fora a vida passa  
E eu aqui à toa

Eu já tentei de tudo  
Mas não tenho remédio  
Pra livrar-me desse tédio  
Vejo um programa que não me satisfaz  
Leio o jornal que é de ontem  
Pois pra mim tanto faz

Já tive esse problema  
Sei que o tédio é sempre assim  
Se tudo piorar não sei do que sou capaz

Sentado no meu quarto  
O tempo voa  
Lá fora a vida passa  
E eu aqui à toa

---

27. *Adultério*, de Mr. Catra.



Eu já tentei de tudo  
Mas não tenho remédio  
Pra livrar-me desse tédio

Tédio, não tenho um programa  
Tédio, esse é o meu drama  
O que corrói é o tédio  
Um dia eu fico sério  
E me atiro desse prédio<sup>28</sup>

Mr. Catra se divierte al manipular símbolos de la cultura hegemónica, no solo en el escenario, lanzando carcajadas y casi perdiendo la voz, sino también en su cotidiano. Así, después de un baile, puede, entre un show y otro, tener la irreverente idea de crear una “Barbie Prima” o una “Barbie Bitch”, una versión que transgrede la muñeca fundamentalmente alta, rubia, de rasgos faciales y padrones corporales caucásicos. La muñeca de Mr. Catra, como la original, traerá consigo inmuebles. Aunque, en vez de la “casita” que acompaña el juguete fabricado por la multinacional Mattel y que remite a la “ama de casa”, su versión sería producida por una empresa ficticia, sin nombre definido aún. Mr. Catra duda entre “Mettel” o “Mottel”, y la muñeca vendría acompañada de un “terminha”, lugar en el cual trabajan las prostitutas, las “chicas”.

Catra, al crear sobre el repertorio que la cultura le ofrece produce el desliz presente en el trabajo del *bricoleur*.

La poesía del bricolage se da, también y sobre todo, por el hecho de que no se limita a cumplir o ejecutar, no “habla” apenas con las cosas, como ya demostramos, sino que también lo hace a través de las cosas: narrando, a través de las elecciones que hace entre posibilidades, limitadas, el carácter y la vida del actor. Sin jamás completar su proyecto, el bricoleur siempre coloca en él alguna cosa de sí. (Lévi-Strauss 1989 [2004]: 36/37)

Como en la *mímesis*, una copia que no es pura copia. Pero el deslizamiento que la *mímesis* produce no solo trae lo nuevo, lo diferente, sino que además empodera al artista.

El punto importante de lo que llamo la magia de la *mímesis* es el mismo – a saber, que “de una manera o de otra” la confección y existencia del artefacto que

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

81

---

28. *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado.

retrata algo concede poder sobre aquello que es retratado. (Taussig 1993:13)

Bhabha (1998), al discurrir sobre el modo por el cual el poder colonial se torna rehén de sí mismo gracias al deslizamiento que la “mímica” de su propia autoridad produce, llama la atención sobre el efecto que el discurso colonial termina por producir sobre el propio colonizador.

Quiero referirme al proceso por el cual esa mirada que vigila vuelve como una mirada dislocadora del disciplinado, en la que el observador se torna el observado y la representación “parcial” rearticula toda la noción de identidad y la aliena de la esencia. (Bhabha 1998 [2007]: 134)

### La risa subversiva y conectiva

Mr. Catra dice que no hay ironía en las subversiones que realiza de los símbolos de la cultura hegemónica. Igualmente, argumento, es a través de las operaciones miméticas que realiza, y con el modo en que hace uso del humor y de la risa, que se mantiene coherente con el posicionamiento político que vino expresando a lo largo de la investigación y que aparece implícito en esta etnografía. La frase “paz, justicia y libertad” y la cifra RL que aparece mucho en los funk prohibidos, hacen referencia a una época en que “había ideología” en el mundo al margen de la sociedad oficial como se articulaba en las *favelas*, como Catra dice cuando afirma que hacía un funk “revolucionario”. RL es la abreviación de Rogério Lemgruber, fundador del grupo Falange Vermelha, embrión de la facción criminal Comando Vermelho que habría surgido de la convivencia estrecha de Lembgruber y otros presos comunes con presos políticos del régimen militar que se instala en Brasil en 1964. Catra, a lo largo del trabajo de campo, dijo frases como “vos preferís vender la naranja o el jugo?”, “vos preferís vender la goma o el neumático?”, características de la ideología de izquierda de la década de 1980 que veía la industrialización del país como alternativa para escapar a la relación de sumisión al capital externo, ganando autonomía interna de cara al comercio exterior.

Al crear su música y su modo de vida tan idiosincráticos, Catra nos ofrece su versión o su interpretación de la dinámica de la cultura carioca y brasileña. Actúa de modo análogo al del antropólogo al inventar “una cultura”, la cultura funk, termina por objetivar su propia cultura, la cultura brasileña. El artista crea reflexivamente, como el antropólogo inventa la cultura (Wagner 1981[1975]) y la parodia surge como la objetivación de este movimiento creativo reflexivo.

El aspecto político es una pieza fundamental para comprender a Mr. Catra. Es notorio el show que el artista hizo en el Circo Voador, hace algunos años, en que al mismo tiempo que cantaba “o Rio de Janeiro continua lindo...”<sup>29</sup> se alternaban sobre la pantalla del fondo del escenario imágenes de una playa de Ipanema llena, con animaciones de armas de fuego y de “caveirao”, vehículo blindado de la policía usado en los conflictos dentro de la *favela*. Parece querer hacer ver a aquellos que se niegan a eso, rompiendo así con el mito de la “cidade maravilhosa”, externalizando su desdén por la “hipocresía de la sociedad”, como dice. El humor le permitirá hablar de sus inquietudes políticas y reír del poder en espacios tradicionalmente asociados al gusto oficialmente establecido.

La risa, al tornar digerible lo que de otro modo puede ser percibido como una amenaza, permite hablar de lo prohibido de modo menos chocante y torna el funk aun más potente, al permitir conectar y revelar la conexión entre realidades que sobre otra perspectiva podrían parecer aisladas. Esa risa conectiva remite a Bakhtin (1999), a la tan relevante boca del cuerpo grotesco que a través de sus orificios se conecta con el mundo, enfatizando las características de un cuerpo no individual, sin separarse de su medio ambiente.<sup>30</sup>

Se coloca el énfasis en las partes del cuerpo en que él se abre al mundo exterior, esto es, donde el mundo penetra en él o de él sale o él mismo sale al mundo, a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excretas, tales como la boca abierta, los órganos genitales, senos, falo, barriga y nariz. (Bakhtin 1999:23)

Esta definición de cuerpo, que de acuerdo a Bakhtin `predomina en la Edad Media, tiene su auge en el Renacimiento y sería hecha “en oposición a los cánones modernos” (Bakhtin 1999:23), permea elaboraciones de autores como Latour (1994), Gell (1998) e Ingold (2000, que buscan traer a la reflexión occidental un modo no dualista de aprehender las relaciones sociales. Lo primero muestra que las purificaciones hechas en la llamada era moderna solo pudieron ser visibilizadas por concomitantes procesos de hibridación. De modo análogo con lo que el autor pensó el *iconclash* (Latour 2002), las separaciones entre dominios generan nuevas mezclas entre los mismos, llevando al autor a cuestionar la propia validez del auto denominarnos modernos. Para Gell (1998), una antropología del arte es

29. Tramo de una canción de Gilberto Gil (*Aquele abraço*).

30. Para análisis sobre el poder de la risa y el rendimiento cosmológico del énfasis bajtiniano *nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior* ver Carvalho (2008)- para la cultura popular- y Lagrou (2008) -para el contexto indígena.

también una antropología de los cuerpos, no sólo porque el objeto, tal como aparece en su análisis de la *volt sorcery*, sea el cuerpo del representado en su forma- artefacto, sino porque los objetos poseen status de personas, son *person-like*, dotados de intencionalidad como personas en sus cuerpos.<sup>31</sup> Por fin Ingold (2000) entiende que la adquisición de las habilidades [*skills*] se hace no solo por medio de la observación imitativa, sino también en el proceso de ejecución repetitiva que coloca en interacción el cuerpo con su ambiente, entendido en su aspecto biológico y social.

De modo similar al contexto de Rabelais como lo delinea Bakhtin, en el funk la risa adquiere permeabilidad y “significación positiva, regeneradora, creadora” (Bakhtin 1999:61), gracias a que de cierto modo tradicional posee una vena cómica.<sup>32</sup> Pero si en la Edad Media la risa mantuvo su carácter no oficial y en el Renacimiento la risa penetró más en la “ideología ‘superior’” (Bakhtin 1999:62), en el funk la risa actúa de dos formas: mantiene su carácter no oficial y penetra en los espacios de gusto “superior”. El funk establece con el gusto hegemónico y con la sociedad oficial un eslabonamiento no tan “decisivo”, pero más ambiguo, parcial y conectivo, de forma tal que que si no implica relaciones de ruptura, tampoco significa una convivencia puramente pacífica. Es preciso enfatizar que Bakhtin no habla propiamente de una fusión de la cultura oficial con la no oficial en el Renacimiento, sino de cómo la risa para del “nido no oficial” a ser “casi legal”, de modo que cada fiesta poseía un aspecto oficial y otro popular, carnavalesco (Bakhtin 1999:71). Lo que me parece instigante del funk, por su parte, es cómo éste construye activamente su carácter no oficial por medio de un diálogo con la cultura y el gusto oficial, englobándolos.

Es a través de la risa que el funk se torna apto para desestabilizar el poder, hablando muchas veces del propio local en que se encuentra aquel que no es apenas su público-destinatario como el blanco de sus provocaciones. La risa simultáneamente penetra y se hace oír por el “buen gusto” al mismo tiempo en que torna al funk apto para reírse del poder a él asociado dentro de sus propios reductos.<sup>33</sup>

---

31. Esta misma asociación entre arte y teorías de la persona y de la corporalidad viene siendo desarrollada por la etnología desde los años 1980. Para una síntesis al respecto ver Lagrou (2009).

32. El duo de funkeiros Gorila e Preto utiliza activamente las parodias musicales para componer su repertorio, teniendo como uno de sus temas recurrentes la mujer fea. Fue también a través de la risa que oí relatos que daban cuenta de aspectos más propiamente trágicos de lo cotidiano, como la invasión por el vehículo blindado de la policía “Caveirão” que, en sus incursiones en la *favela*, avisaba con una risa macabra: “*eu vim roubar sua alma*”.

33. El DJ Sandrinho justifica que en casas nocturnas “requintadas” y/o localizadas en la Zona Sur no se puede ser tan explícito al cantar “*putaria*”, aunque cree que el público

Catra produce algo similar a la *volt sorcery* como la describe Gell (1998:96-154), que por su parte es inspirado por la teoría de la *mímesis* de Taussig (1993). Aunque Mr. Catra no confeccione un objeto artesanal, que de acuerdo con el esquema de Gell es el cuerpo de la víctima en forma de artesanía, o del dios en su forma de ídolo, que recibirá y redefinirá para lo representado la agencia que impele a la representación, construye su parodia a partir de un prototipo evidente, “los clásicos de la cultura”, que por su parte remite a una cultura y gustos oficiales y hegemónicos. A través de la risa que provoca en sí mismo y en los otros, se permite reír en esos espacios asociados al buen gusto y hace que la audiencia de esos espacios se ría de la manipulación de símbolos que son también caros para ellos, como fueron para el propio Mr. Catra en su infancia y juventud. Pero no es solo eso. El hechizo no retorna solamente para el hechicero, sino que se distribuye y compromete también en los funkeros que, de acuerdo con el esquema de Mr. Catra, adquieren acceso a la “cultura” a través de estas parodias y podrán ahora, no solo conocerlas, sino también reírse del modo en que fueron subvertidas. De esta manera es que la risa desempodera al poderoso, pues, por medio de la parodia, permite al artista funk reírse del poder en su propio domicilio y concede también a aquellos que no pueden acceder a estos locales poder sobre las imágenes de sus frecuentadores, objetivada por el “clásico de la cultura” subvertido.

Pero la eficacia de la parodia no reside únicamente en su aspecto mimético, y más allá de Taussig y Gell, debemos llamar a Bateson al debate. Pues lo que la parodia le permite a Mr. Catra es establecer una metacomunicación con su público. Mientras la religión le permite al MC, en contextos preferencialmente particulares, exponer con más claridad el nudo de sus inquietudes políticas, a través de la risa de Mr. Catra las desplazarán al escenario y conversará *sobre* ellas. Conversará a través de un código irónico, donde los contenidos no importan por su contenido semántico, sino que poseen como objeto fundamental su relación con la audiencia.

Fue exactamente eso lo que presencié cuando, al comienzo del trabajo de campo, el DJ Edgar, antes que Mr. Catra comenzara su presentación en el elitizado Jockey Club de Gávea, soltó un *sampler* que simulaba el sonido de un tiro de fusil. El *bicheiro*<sup>34</sup> Luizinho, amigo personal de Mr. Catra, se encontraba en medio de la audiencia blanca y tenía un cigarrillo en la boca y gesticulaba con el brazo que tenía la mano estaba libre, incentivando las palabras del MC. Catra, en aquel instante, no solo pedía “humildad” a su público, sino que también nominaba los productos de belleza de la

---

presente “faça tudo” lo que está siendo implícitamente dicho en la letra de las canciones y tengan muchas veces bailado la versión original en la *favela*.

34. *Jogo do bicho* es un juego similar a los *e lotería* mas, siendo ilegal, es controlado regionalmente por diferentes grupos de “infractores” llamados *bicheiros*”.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

85

empresa norte americana Victoria Secret y los autos de marca alemana Audi, diciendo había pasado el tiempo en que solo algunos poseían privilegio de acceder a los referidos productos, que serían hoy no solo deseados sino también consumidos por muchos. Estábamos atrás, Dr. Rocha, LC – otro de los compañeros de creación de Mr. Catra – y yo atrás del camión del sonido, y los dos se rieron con las palabras del MC, meneando la cabeza en señal de aprobación. Ya en otra ocasión, cuando fuimos a un show en Baronetti, Rocha, indicando nuevamente con la cabeza el asedio que Jota sufría por parte de tres muchachas blancas que lo seducían a lo largo de la noche, me preguntaba si ahora entendía lo que quería decir con el poder que el funk posee. Y continuó diciendo que ellos, refiriéndose a él mismo Catra, Jota, Sandrinho, Kapella, y WF, no tendrían acceso a ambientes y personas como esas si no fuese por el modo como el arte los empoderaba. Por el color de sus pieles “negras”, como explicó, serían tomados como ladrones.

### Consideraciones finales

Mr. Catra me dijo cierta vez que “todo” puede ser hecho a través del funk, cualquier ritmo cantado, cualquier letra inserta. Y agregaría que cualquier lógica puede ser subvertida. Pero no se trata de resistir y tampoco de construir una síntesis, sino de mantener su aspecto no hegemónico y singular al producir diferencia a través de la mezcl.<sup>35</sup> Subversión y englobamiento son las ruedas propulsoras del funk. Es la capacidad englobadora del funk que permite a los aspectos subversivos ser tan activos en su dinámica de creación, posibilitándole a Mr. Catra hacer coexistir creativamente en la estructura de sus performances religión, “clásicos de la cultura” y “putaría”. Pues el potencial político del funk reside no en un discurso explícito de denuncia expresado verbalmente, sino en el desafío que es producido por una estética que, a través de las imágenes muchas veces cómicas del poder oficial, lo desestabiliza. Si lo prohibido presenta una relación de confrontación con la alteridad, la ironía re-simboliza el conflicto a través de una relación de afrontamiento del gusto ajeno, subvirtiendo símbolos de la alta cultura, o se esferas “sagradas” de la cultura.

En este artículo utilicé el concepto de conectividad para presentar la manera por la cual actúa el arte funk. Hice eso de dos maneras. Al mostrar el lugar que las imágenes poseen en la dinámica creativa de funk y al modo por el cual Mr. Catra es regido por la misma dinámica, obedeciendo a ella, de una manera particular. Su singularidad resulta de su historia personal

---

35.A diferencia de como Feld (1995) entiende el uso del *sampler* digital por los músicos de hip-hop norte-americanos, subversión aquí no es utilizada “para resistir e rechazar participar de las convenciones de autenticidad literaria de Euromundo [euroworld]” (1995:121).

y del modo en que manipulo los símbolos de la cultura, lo que hace dentro del mecanismo “apropiativo” del funk. Y así, simultáneamente singular y ejemplar del funk y es desde esta perspectiva que alternamos figura y fondo en el presente análisis.

Inicialmente hablamos sobre el modo en que el funk opera por medio de la producción de imágenes y contra imágenes, lo que podemos ver en las letras imagéticas de sus canciones. Esta lógica es especialmente evidente en el funk prohibido, en especial en la contraposición que el artista funk asume en relación a la sociedad envolvente, nominada como “la sociedad” y objetivada en los bienes de consumo que componen esas letras que son encontrados en la “pista”, en el espacio exterior a la *favela*. Seguidamente, abordamos las narrativas personales de Mr. Catra para notar el modo por el cual elige el funk en la medida en que el ritmo le permite hacer música a su modo. Es esa la lógica apropiativa particular, basada en el englobamiento del contrario, que poseerá especial resonancia en estas narrativas, ampliamente compuestas por las relaciones entre el blanco y el negro, playboys y favelados, policías y ladrones y hasta la figura del patrón. Posteriormente, referimos a las relaciones de continuidad existentes entre el funk prohibido y la “*putaria*”, destacando el recurso del doble sentido, sus aspectos hiper realistas y el despegue de lo social que lo acompaña. Vemos una autonomización del funk de manera que lo que tenemos es, no tanto la cultura de explicando el arte, sino el modo por el cual el arte nos permite ver cómo funciona la cultura. Las parodias de Mr. Catra, por su parte, operan por esa misma lógica del englobamiento de lo opuesto, haciendo eso, de modo ambiguo. El artista subvierte por medio de las letras erotizadas símbolos caros a la cultura brasileña oficial. Pero es por medio de la risa que estas parodias provocan que Mr. Catra compromete a su público en su crítica social. Una crítica de tenor político perpetrada por medio del arte y de la estética.

En el funk la creación está al servicio de la conectividad, de la búsqueda de una comunicación ambigua con la sociedad envolvente de modo tal que puedan mantener su identidad, la diferencia, sin recusar la relación. Pero ese modo parcial de relación implica un proyecto de englobamiento del otro, de englobar la diferencia. Englobamiento este que no busca anular la diferencia o aniquilar al otro. Porque la alteridad es insumo fundamental para la creación. El proyecto de subversión es estético y en él reside su hacer artístico y su tenor político. Un desafío al poder establecido que es hecho por medio de la estética, por medio del gusto, por medio de la belleza. Un desafío por medio de la forma y de la creación.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

87

## Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail. 1999. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Bateson, Gregory. 1973. "Style, Grace and information in Primitive Art". *Primitive Art and society*. London: Oxford University Press.
- . 1999. "A theory of play and fantasy". *Steps to an ecology of mind*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. "The precession of simulacra". *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. 1996. "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica". *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Coelho, Fred. 2004. "Rappers, funkeirofunkeros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca". Cópia mimeografada.
- Crary, Jonathan. 1990. "Modernity and the problem of the observer". *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Dumont, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Feld, Steven. 1995. "From schizophonia to schimosgenesis: the discourses and practices of world music and world beat". In Marcus, G. E. & Myers, F. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gonçalves, Marco Antonio & Head, Scott. 2009. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Herschmann, Micael. 1997. "Apresentação". *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Jaguaribe, Beatriz. 2007. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lagrou, Els. 2001. "Identidade e alteridade a partir da perspectiva kaxinawa". In: Esterci, N., Fry, P., Goldenberg, M. (orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A.



- 2007. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- 2008. “O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. In: Cavalcanti, M. L. & Gonçalves, J. R. (Orgs.). *Os dias e as festas: rituais e sociabilidade festiva*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- 2009. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- 2002. “What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars”. In: LATOUR, B. and WEISBEL, P. (eds.). *Iconoclasm*. Cambridge: MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus.
- Mizrahi, Mylene. 2006. *Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 2007. “Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28.
- 2010. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- Mr. Catra, o fiel. 2005. Direção: Andreas Johansen. Rosforth.
- Mv Bill. 2006. *Falcão: o bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Universal Music. 1 disco sonoro.
- Riberiro, Julio Naves. 2009. *Lugar nenhum ou Bora Bora?: narrativas do “rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume.
- Sapir, Edward. 1949. “Cultura ‘autêntica’ e ‘espúria’”. In: Pierson, D. *Estudos de organização social*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Strathern, Marilyn. 1992. “Parts and wholes: refiguring relationships in a post-plural world”. In KUPER, A. (ed.). *Conceptualizing society*. London: Routledge.
- 2004 [1991], *Partial connections*. Altamira Press. 2ª ed.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

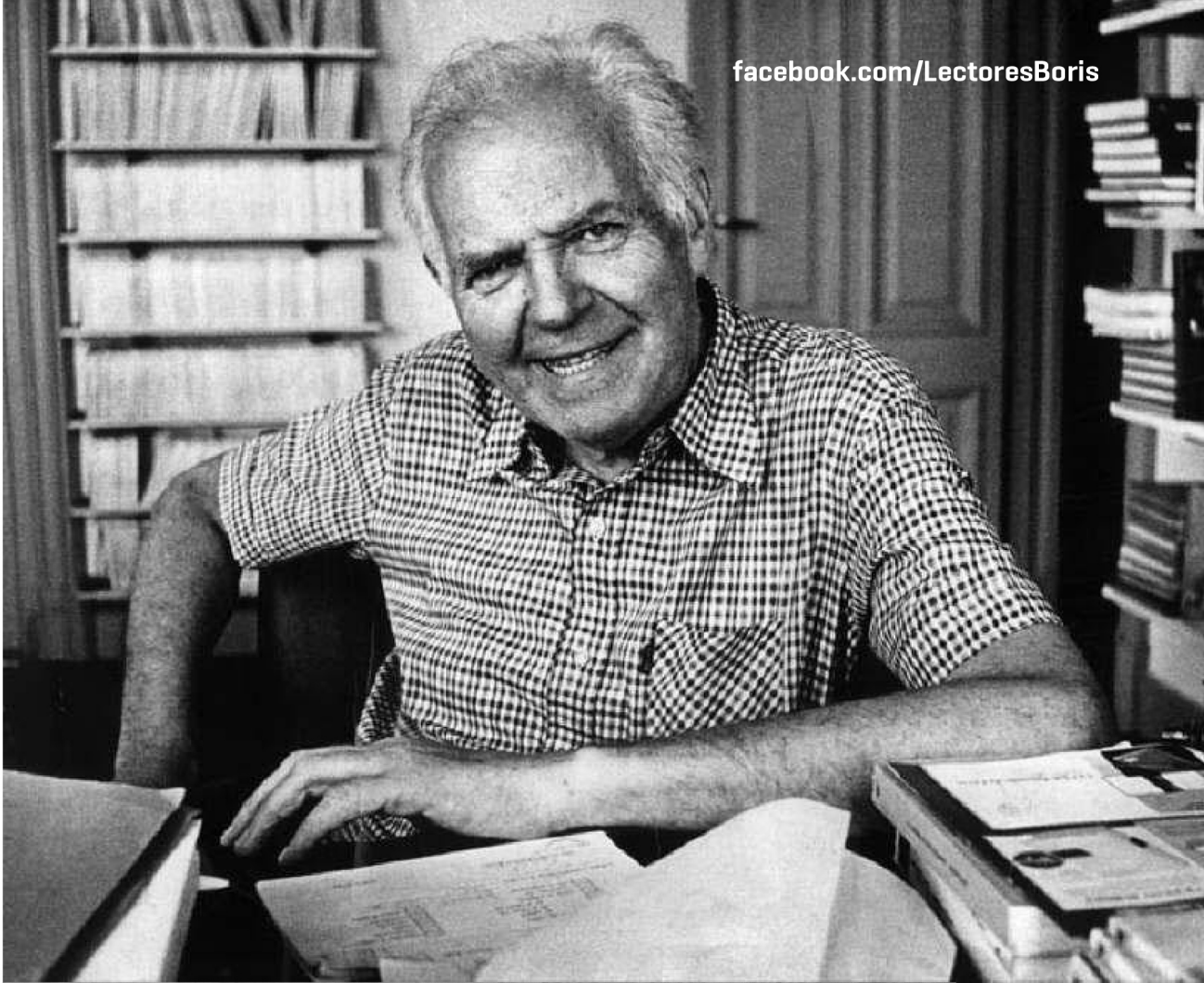
25

PÁGINA

89

Vianna, Hermano. 1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Wagner, Roy. 1981 [1975]. *The invention of culture*. Chicago, London: University of Chicago Press.



**boris** el lector digital de *eudeba*

## Open mic: professionalizing the rap career

Jooyoung Lee

### Resumen

¿De qué modo cambian los significados de un local de hip hop durante la trayectoria de un rapero aspirante? Este artículo utiliza cuatro años de trabajo de campo etnográfico continuado con varones de barrios marginados de la ciudad que rapean en el Project Blowed, un evento de 'open mic' de hip hop en la zona South Central de Los Ángeles. Aunque los raperos en un principio consideran al Project Blowed como un lugar en donde perfeccionar sus habilidades interpretativas y ganarse el respeto de sus pares, esperan poder dejarlo atrás y hacer dinero en la industria de la música. Los *OGs*, raperos mayores con experiencia, que siguen participando en esta escena actúan como mentores de los raperos más jóvenes, pero también pueden convertirse en ejemplos de las trayectorias estancas que los raperos emergentes quieren evitar. Este artículo explora cómo el modo en que los participantes perciben este local está vinculado a sus percepciones cambiantes de otros individuos de la escena.

Hip hop; trayectorias de rap; cultura juvenil; South Central, Los Ángeles

### Abstract

How do the meanings of a Hip Hop venue change over the aspiring rapper's career? This article draws on four years of ongoing ethnographic fieldwork with inner-city men who rap at Project Blowed, a Hip Hop 'open mic' in South Central Los Angeles. While rappers initially view Project Blowed as a place to hone their performance skills and earn the respect of their peers, they hope to move beyond it and make money in the music industry. 'OGs', senior rappers, who continue to participate in this scene mentor younger rappers, but may also become examples of the dead-end careers that up-and-coming rappers hope to avoid. This article explores how participants' perceptions of this venue are linked to their changing perceptions of others in the scene.

Hip Hop, rap careers, youth culture, South Central Los Angeles

# Open mic: La profesionalización de la carrera rapera\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 93-116.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Jooyoung Lee\*\*

**Tema central:**  
**Rock**

‘CP’ es un rapero de 22 años que vive con sus abuelos en Baldwin Hills, un próspero barrio negro al oeste de Crenshaw Corridor, la principal vía pública comercial en South Central, Los Ángeles. A pesar de que se identifica y “pasa” como negro, sus amigos saben que algunos miembros de su familia son visiblemente de raza mixta. Con una altura de 1,78 metros y un peso que ronda los 68 kilos, CP tiene una constitución delgada y atlética. Algunos de sus pares creen que se parece a Nick Cannon, un rapero afroamericano y actor hollywoodense. Cuando conocí a CP por primera vez en 2005, él tenía 18 años y recién había comenzado a ganar notoriedad en el Project Blowed, un taller de estilo *open mic*<sup>1</sup> de hip hop en Laimert Park, un distrito de artes negras en el South Central de Los Ángeles (Caldwell 1993).

Cada semana, aspirantes a raperos cantan *writtens* (canciones compuestas con anterioridad) frente a un público en vivo en el Project Blowed.

---

1. Los locales “*open mic*” son lugares en los que cualquier persona del público puede acercarse al escenario o “micrófono” y presentar su actuación; generalmente se trata de alguna forma de arte interpretativo, como recitar poesía o un acto de comedia, o una actuación musical. La traducción literal es de “micrófono abierto”. [N. del T.]

\*Traducción: Lucía Tejada. Traducido de: Lee, Jooyoung. 2009. “Open mic: professionalizing the rap career”. *Ethnography* 10: 475-495. [doi: 10.1177/1466138109347001]

\*\* Departamento de Sociología, Universidad de Toronto.

Quisiera agradecerle a Jack Katz, H. Samy Alim, Iddo Tavory, Andrew Deener, Anup Sheth y al UCLA Working Group in Hip Hop Cultural Studies por sus comentarios sobre este artículo. Recibí un generoso financiamiento del Minority Fellowship Program de la American Sociological Association y de LA @ Play, un programa de investigación y entrenamiento financiado por la subvención 0139665 de la National Science Foundation. Por último, estoy especialmente agradecido a Ben Caldwell y a los raperos de este artículo por compartir sus vidas y sus historias conmigo.

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

93

Adicionalmente, *turntablists* (DJs de hip hop), *bboys* (bailarines de *breakdance*) y *poppers* (bailarines de *funk*) también asisten y actúan en el Project Blowed, el cual tiene lugar en el KAOS Network, un centro comunitario en Leimert Park (Caldwell 1993). Casi todas las noches de los jueves, CP llegaba alrededor de las diez y estacionaba su Honda Civic en la esquina afuera del Project Blowed. Con los *Lambos* (puertas de Lamborghini) customizados de su auto levantados, tocaba ritmos de hip hop instrumental en el reproductor de música de su auto. Cada semana, grupos de raperos se juntaban en masa alrededor de su auto y rapeaban *freestyle*, improvisando estilos de rap hasta las altas horas de la madrugada.

Luego de dos años como participante regular y presentador ocasional en el *open mic* de Project Blowed, CP dejó de concurrir regularmente. Las pocas veces que asistía se quedaba poco tiempo y no tocaba ritmos desde su auto para otros raperos. Una noche, lo encontré en una de sus visitas poco frecuentes al 'Blowed', nombre que utilizan sus participantes para referirse al evento. Registré nuestro intercambio en notas de campo:

*CP me dice, despreocupadamente, “recién vuelvo del estudio”. Le digo que ‘el Blowed’ estaba especialmente apagado esta noche, sobre todo por no tener su auto pasando música para que las personas pudieran rapear sobre el ritmo. Sonríe un poco, pero después se encoge de hombros, “o sea, le tengo cariño al Blowed, pero estoy metido en otras cosas en este momento”. Me dice que estuvo componiendo y grabando canciones en el estudio de un amigo y que espera poder terminar un EP en los próximos meses (un disco de reproducción extendida, que generalmente consiste de entre tres y cinco canciones). Después se me acerca y me dice en voz baja, “no quiero estar acá rapeando y demás como hasta los 30 años, como algunos de estos otros niggas<sup>2</sup>”. Mientras dice esto, desvía la mirada y señala con una inclinación de la cabeza a Dru y un par de raperos mayores que están pasando el rato en una esquina.*

---

2. “Nigga” o “nigger” son términos informales para referirse a un miembro de la comunidad negra, cuyo uso está reservado para personas que forman parte de esta comunidad. Mientras que su uso es considerado políticamente correcto, y hasta tiene una connotación afectiva y de pertenencia en boca de un individuo negro, si una persona de otro origen étnico los utiliza, adquieren el carácter de insulto, y en los Estados Unidos en particular se consideran términos racistas en estos casos. Aproximaciones tentativas al término podrían ser “negro” o “hermano”, pero para preservar las connotaciones particulares que se perderían con estas traducciones, se conservará el original en inglés. [N. del T.]

Explica, “quiero irrumpir (en la industria de la música) y salir... Hacer algo de dinero y meterme en algunas otras cosas”. Más tarde, CP explica que siempre soñó con competir en carreras automovilísticas y que si pudiera le gustaría hacer algo de dinero con el rap para invertirlo en la actividad de correr carreras.

Durante los meses posteriores a esta conversación, CP tocó canciones nuevas en otras localidades, contrató un manager y contribuyó con la organización y la presentación del “Spliff Showcase”, un espectáculo mensual de hip hop en el área oeste de Los Ángeles (véase Figura 1).



Figura 1. Folleto que publicita “El Spliff Showcase”

Otros individuos de barrios marginales recorren trayectorias similares en sus carreras como raperos. Mientras que muchos aspirantes a raperos vienen al Project Blowed para desarrollar su estilo individual y perfeccionar sus habilidades de interpretación, algunos eventualmente quieren ‘explotar’, término de la escena del hip hop que significa llegar al estrellato y hacer dinero en la industria de la música. Esta transición marca un punto de inflexión en la carrera de un rapero, señalizando un cambio en cómo los aspirantes a raperos visualizan al Project Blowed y al grupo de pares allí. En contraste, aquellos raperos que no avanzaron más allá [del Project Blowed] con los años pasan a ser considerados *modelos profesionales negativos*; son percibidos por los raperos más jóvenes como ejemplos de lo que puede sucederle a un artista si no gestiona su carrera profesional “de la manera correcta”. Este artículo ilustra cómo la experiencia cambiante de los aspirantes a raperos de un *open mic* está vinculada con las formas cambiantes en que perciben a los demás dentro de la escena, particularmente a los miembros mayores.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

95

En el Project Blowed, los OGs (los raperos con mayor antigüedad) actúan como mentores, animando a los artistas más jóvenes a profesionalizar su forma de abordar la actividad de hacer música. Aunque OG es un término de pandilla que se traduce literalmente como “Gángster Original”, los miembros asiduos del Project Blowed utilizan el término para describir a los miembros más antiguos. Muchos OGs empezaron rapeando en The Good Life, un local de comida saludable que funcionaba también como recinto de hip hop a principios de la década de los noventa.<sup>3</sup> The Good Life era el principal *open mic* de hip hop del South Central de Los Ángeles antes del Project Blowed. Además de enseñarle habilidades de interpretación a los jóvenes raperos, los OGs también les proporcionan consejos profesionales sobre cómo organizar sus intentos de ‘explotar’. Muchos de ellos han presenciado o han vivido personalmente intentos fallidos de irrumpir en la industria de la música, y conocen lo que puede sucederle a raperos prometedores que no profesionalizan su enfoque. No obstante, los OGs también juegan un rol inconsciente en este local. Algunos aspirantes a raperos permanecen escépticos ante los consejos de los raperos mayores que aún asisten al *open mic* y consideran a los OGs como ejemplos de aquello en lo que no quieren convertirse. Ellos ven a los OGs como individuos que frecuentan el Project Blowed porque no han ‘explotado’. De manera similar, al reorientar sus vidas hacia esfuerzos por ‘explotar’, los raperos empiezan a grabar y distribuir *mixtapes* (compilaciones de canciones grabadas con la música de otros artistas) y comienzan a establecer contactos con personas que ven como aliados en su misión de lograr el estrellato.

### **Puntos de inflexión y lugares de encuentro de grupos de pares**

En la sociología, se ha utilizado el punto de inflexión como metáfora para examinar cómo los individuos cambian durante el curso de sus vidas. Everett Hughes ([1950] 1971) describe los puntos de inflexión como transiciones en el estatus social de una persona. Anselm Strauss define a los puntos de inflexión como transformaciones identitarias, o momentos en los que “un individuo tiene que hacer un balance” y reevaluar su identidad, sus relaciones y la dirección de su vida (1959: 100). Strauss resalta el modo en que las relaciones sociales de una persona le dan forma a los puntos de inflexión de su vida: por ejemplo, los instructores ayudan a otros a “moverse... a lo largo de una serie de pasos, cuando esos pasos no están totalmente institucionalizados y cristalizados, y cuando quien está aprendiendo no tiene completamente en claro su orden (aunque el instructor sí tiene ese conocimiento)” (1959: 110). Los sociólogos contemporáneos

---

3. Véase el documental de Ava Duvernay de 2007, *This is the Life*, sobre The Good Life y sus primeros participantes.



que han sido influenciados por la Escuela de Chicago<sup>4</sup> con frecuencia utilizan esta metáfora (Abbot 1997a), empleando el punto de inflexión para explicar el modo en que las personas incursionan y abandonan diferentes tipos de experiencias ocupacionales (Hughes 1997), carreras criminales (Sampson y Laub 2003), o el modo en que las parejas se ‘desacoplan’ (Vaughan 1986).

Sobre esta base conceptual, construyo una descripción de cómo los jóvenes de barrios marginalizados de la ciudad llegan a un punto de inflexión en sus trayectorias como raperos que transforma su percepción de un lugar de encuentro público y de aquellos que lo frecuentan. Además de incitar a los raperos jóvenes a dejar de frecuentar el Project Blowed para beneficio de sus carreras profesionales, los OGs se convierten en ejemplos de carreras truncadas que los aspirantes a raperos esperan poder evitar. De esta manera, las percepciones de los jóvenes sobre el Project Blowed están conectadas con sus apreciaciones cambiantes de sus pares en ese lugar.

Mi investigación añade al trabajo etnográfico que muestra el modo en que los jóvenes urbanos utilizan las esquinas de calles, parques, tabernas, cafeterías y otros lugares públicos como lugares de encuentro centrales en los barrios marginales. Estos estudios proporcionan elementos valiosos para entender cómo los significados de un lugar de encuentro local cambian durante la vida de un individuo. Por ejemplo, Herbert Gans describe cómo los miembros de grupos de pares varones en el West End, un enclave italiano en Boston, dejan de frecuentar las esquinas cuando contraen matrimonio (1962). Al describir el mundo de los varones afro-americanos que se juntan en una esquina en Washington DC, Elliott Liebow muestra la forma en que una pelea entre dos hombres reorganiza la estructura social del grupo, indicando que “la transitoriedad es quizás la característica más notoria y ubicua de este mundo de la esquina callejera” ([1967] 2003: 141). Elijah Anderson describe la sociabilidad fuera de la taberna Jelly en la zona sur de Chicago como un lugar donde los varones de los barrios marginales de la ciudad pueden “ser alguien” y ganarse el respeto que rara vez se les extiende en otros lugares (1978: 18-20). Después de la muerte de “Bobby”, un “borracho” con un pasado tumultuoso, los miembros “se toman el tiempo para detenerse y reflexionar sobre la persona y el grupo mismo” (1978: 183-4). La obra de Mitchell Duneier, *Slim Table* (1994) ilustra cómo un grupo de hombres afro-americanos de mediana edad

---

4. Richard Hemes-Hayes (1998) y Andrew Abbott (1997b) describen el modo en que algunas de las figuras principales de la Escuela de Chicago, como Everett Hughes, fueron pioneros en la difusión en las generaciones subsecuentes de un enfoque basado en biografías individuales y profesionales. Ambos señalan también que la ‘Segunda Escuela de Chicago’ inició un movimiento hacia las investigaciones empíricas de individuos en sus contextos sociales particulares.

crean una vida colectiva en Valois, un comedor en Hyde Park cerca de la Universidad de Chicago. La historia que recuenta Duneier de Willie, un cliente habitual mayor conocido como el “hombre del traje rosa”, muestra cómo las personas pueden llegar a sentirse marginalizadas o “expulsadas” de un lugar. Willie interpreta la solicitud de un empleado de que “ceda su asiento” en un día de concurrencia particularmente alta como un grave insulto y prontamente se traslada a un local cercano de Wendy’s (1994: 31-3).

Los cambios de vida radicales y las tensiones más mundanas en las relaciones sociales entre miembros transforman las formas en que los individuos entienden el lugar de encuentro local de un grupo de pares. Basado en este entendimiento, mi investigación revela un proceso paralelo: al madurar, los individuos pueden llegar a ver un punto de encuentro que en otro momento fue muypreciado como “de otra época [de sus vidas]”, y vincular la idea de pasar tiempo en ese lugar con una vida futura no deseada. En efecto, se imaginan a las futuras generaciones viéndolos a ellos como quienes permanecieron demasiado tiempo en el mismo lugar y quedaron estancados en ese lugar de encuentro. Los raperos jóvenes inicialmente consideran al Project Blowed como un lugar para desarrollar habilidades y ganarse el respeto de sus pares, pero aquellos que quieren ‘explotar’ eventualmente arriban a la interpretación según la cual pasar tiempo prolongado allí es un símbolo de *no* haber logrado el objetivo.

### **El trabajo de campo en el Project Blowed**

Comencé a observar y participar de las actividades rutinarias en el Project Blowed en el invierno de 2004. De muchas maneras, Leimert Park es el centro de las artes negras en el South Central de Los Ángeles. Además de una ronda de percusión los fines de semana en la fuente del parque, Leimert Park es el hogar de talleres de jazz, librerías especializadas en la cultura negra, y tiendas que venden arte y vestimenta de estilo africano. Ben Caldwell, un cineasta y activista comunitario afro-americano, dirige KAOS Network y es respetado por gran parte de la juventud local como un “antiguo líder” (Anderson 1999) cuya labor infatigable ha contribuido a mantener las artes del Crenshaw Corridor de South Central. Además del Proyecto Blowed, Caldwell provee programas extra-escolares, proyecciones cinematográficas de documentales independientes, y clases de baile en el KAOS Network (Caldwell 1993).

Casi todas las noches de los jueves, llego al Project Blowed alrededor de las diez o diez y media de la noche y me vuelvo entre las dos y las cuatro de la madrugada, cuando los últimos participantes habituales se vuelven a sus casas. Divido mi tiempo entre la observación de raperos que cantan *writtens* en un pequeño escenario dentro del Project Blowed (Figura 2) y de otros miembros asiduos que rapean en *ciphers* – sesiones grupales de

rap de estilo libre – y ‘batallas’ –duelos líricos– en la esquina afuera del Project Blowed (Figura 3).



Figura 2. CP (a la derecha) rapeando freestyle para Flawliss (izquierda) y Big Flossy (centro) al lado del auto de CP.



Figura 3. Open Mike cantando una canción dentro del Project Blowed.

Por ser un *turnablist* (DJ de hip hop) y un *popper* (bailarín de funk), pensé que sería recibido con los brazos abiertos por los miembros asiduos de la escena, sin mayores inconvenientes. A pesar de no haber sido rechazado completamente, hubo ocasiones al principio de mi trabajo de campo en las que algunos miembros hacían comentarios en tono de broma sobre mi identidad étnico-racial. Con unas pocas excepciones, la mayoría de los miembros habituales son hombres afro-americanos de entre 18 y 30 años.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

99

Yo soy uno de los dos individuos de segunda generación de coreano-estadounidenses que asistían regularmente al Project Blowed. La otra persona de ascendencia coreana, Dumbfounded, es un rapero de unos 25 años que vive en un barrio coreano cercano y ha conocido a muchos de los miembros asiduos desde su adolescencia. Lyraflip, un rapero de Torrance de ascendencia filipina de alrededor de 25 años, también asiste regularmente al Project Blowed. El único otro individuo de origen asiático que viene con cierta frecuencia es T-Spice, un rapero japonés de poco menos de 30 años que se mudó de Tokio a Los Ángeles para seguir su sueño de ser rapero.

Los asiático-estadounidenses ocupan una posición precaria en el Project Blowed. A diferencia de Jeet Kune Flow, un *open mic* de hip hop con una mayoría de miembros asiático-estadounidenses en el barrio coreano, el Project Blowed está localizado en una zona de Los Ángeles con población predominantemente negra. Aunque hay algunos miembros habituales latinos que se identifican como chicanos y salvadoreños, ellos también son muy pocos en relación con la cantidad de raperos afro-americanos. También hay unos pocos raperos “blancos” que rapean en el Project Blowed; como el contingente asiático-estadounidenses, son una minoría.

En mi condición de coreano-estadounidenses de segunda generación, inicialmente me encontré con algunos insultos étnico-raciales durante los primeros meses de mi trabajo de campo. Una noche por lo demás común y corriente, estaba parado fuera de un *cipher* de rap, moviendo la cabeza al ritmo de Simon Says, un rapero afro-americano de unos 25 años, que estaba en pleno rap *freestyle*. De repente señaló con el dedo en mi dirección, y anunció “¡tengo a Jackie Chan al lado mío!”. Recuerdo un grupo de personas girando la cabeza para mirarme, ahí parado, tratando de luchar contra un sentimiento de vergüenza. Algunos comenzaron a reír descontroladamente, retorciéndose de la risa, repitiendo el comentario de Simon. Intenté esconder mi reacción y opté por no darle importancia, por tomarlo como un comentario amistoso, en tono de broma, dentro del contexto del *cipher* de rap. Los miembros asiduos del Project Blowed no ven con buenos ojos a los individuos que pierden la calma y no pueden permanecer dentro del marco lúdico de las batallas o las disputas amistosas (véase Lee, en prensa). Aún así, este momento pasajero me recordó mi estatus provisorio en la escena. No importa cuánto me sintiera ‘parte’ de la escena, sus miembros aún me veían como un extranjero étnico-racial y de vez en cuando me lo señalaban –por más amistosamente que lo hicieran. Abordé con la misma actitud las situaciones en las que algunos miembros me preguntaban si sabía artes marciales o cuando usaban un humor étnico-racial en las batallas contra Dumbfounded o Lyraflip. No le di importancia a tales comentarios en un esfuerzo por demostrarle a los miembros regulares que estaba “dispuesto” (era capaz de relacionarme con ellos) y que no me “infectaría de sentimientos” (no tomaría los comentarios demasiado personalmente).

Durante el segundo año de trabajo de campo, atravesé un punto de inflexión en mi relación con los miembros que me marcó un nuevo nivel de aceptación en la escena. En una noche por lo demás común en 2006, una caravana de bailarines *krump* –un estilo de baile de hip hop acelerado y energético que se originó en South Central<sup>5</sup> – llegó a la cuadra en las altas horas de la madrugada. Tick-a-Lott, un afro-americano de 41 años que es un legendario *pop-locker* (un exponente de un estilo de baile robótico, fluido y lleno de contorsiones inspirado en la música *funk*) de Compton, se acercó desde la esquina y desafió a los bailarines de *krump* a una batalla de baile cerca de la esquina, afuera del Project Blowed. Durante la batalla contra el grupo de bailarines de *krump*, Tick se giró hacia mí y me dijo, por debajo de una máscara de Halloween que tenía puesta, “ey, J, me tenés que respaldar en ésta”. Antes de que pudiera hacer tiempo, me empujó suavemente hacia el centro de la batalla de baile. Al principio me quedé congelado y empecé a enlazar torpemente algunos pasos que había aprendido de Tick-a-Lott (Figura 4). Sin embargo, luego de unos pocos instantes, recobré mi compostura y empecé a bailar ‘*hitting*, un estilo de *popping* que consiste en convulsiones repentinas y agresivas del cuerpo. Con eso fue suficiente. Varios de los miembros regulares que estaban mirando la batalla empezaron a alentarme. La batalla continuó por los próximos diez minutos, hasta que los dos bandos estaban físicamente exhaustos.



Figura 4. Tick-a-Lott y yo practicando una rutina de ‘popping’ fuera del Project Blowed.

Luego de verme bailando *popping* y contribuyendo en la “defensa de la cuadra” contra extranjeros, los miembros asiduos comenzaron a percibirme más cálidamente. Algunos de ellos empezaron a referirse a mí como a un ‘Blowedian’, un nombre local para un miembro regular del Project Blowed. Otros alegremente relataban la historia de esta batalla de baile y hacían el paso del robot cuando yo aparecía. E. Crimsin, quien se identifica como ‘Blaxican’ (persona de ascendencia mixta mejicana y negra), de 25 años de edad, me invitó a hacer una breve aparición de baile en “Fill Your Cup”, un video musical que filmó en su departamento en South

5. Este estilo está documentado en *Riza*, un film del 2005 de David LaChapelle.

Central. Desde aquel entonces, el baile se ha convertido en mi rol aceptado en la escena.

Después de este evento, noté que los miembros regulares no estaban utilizando un humor racial y étnico alrededor mío con la misma frecuencia que antes. En cambio, algunos hicieron el esfuerzo de conocer más sobre mi biografía personal en tanto coreano-estadounidense. E. Crimson, que trabaja como portero en la terminal internacional de LAX, empezó a saludarme diciendo “Anyunghaseo” (un saludo coreano muy común), y a menudo intenta deslumbrarme con otras frases en coreano que aprende en LAX. En otras ocasiones, Stilts, un bailarín de hip hop afro-americano de The Good Life, y otros cuantos miembros conversaron conmigo acerca de cómo los coreanos tienen un *hood pass*<sup>6</sup> en sus ojos. El *hood pass* hace referencia a un grado de respeto entre los afro-americanos que viven en las zonas a las que los miembros regulares llaman “hood”, un término local cuyo significado es similar al de “gueto” o “calle” (Anderson 1990, 1999). Entremedio de un montón de chistes sobre cómo los asiáticos están demasiado asustados para ir al South Central de Los Ángeles, Stilts comentó, “¡Hombre, pero que esos coreanos son duros! ¡Son los únicos asiáticos que no tienen miedo de abrir un negocio en el ‘hood’ [barrio]!”. En una ocasión, Tick-a-Lott me llamó para que le haga una visita en su trabajo de seguridad en un negocio local de venta de bebidas alcohólicas. Cuando llegué, Tick-a-Lott me acompañó hacia el interior de la tienda y le dijo a “Jerry”, el manager de turno, que es un inmigrante coreano, “¿Viste? ¡Yo también tengo amigos coreanos!”. Jerry adoptó una combinación de sorpresa y shock cuando me vio entrar con Tick-a-Lott. Más tarde, mientras pasábamos el rato al frente de la tienda, Tick-a-Lott me agradeció por ir a visitarlo y mencionó que quería que lo ayudara a limar asperezas en su relación con Jerry, que lo despidió unas semanas después por llegar tarde al trabajo reiteradamente.

Este artículo utiliza observaciones y veinticinco entrevistas en profundidad con raperos del Project Blowed; algunos aún asisten al local ocasionalmente, pero ya no son participantes habituales en la escena. Los seguí hasta sus trabajos diurnos, por actuaciones en localidades diferentes, por las esquinas callejeras en donde venden su música y otras mercancías, y por fiestas y otras reuniones sociales. Mis notas de campo muestran cómo la organización de las vidas de estos raperos cambió una vez que dejaron de frecuentar el Project Blowed. Seguir a los individuos cuando se van de una esquina, de una taberna, o de otros lugares de encuentro populares

---

6. La traducción literal del término sería “pase o permiso de [la gente del] gueto o del barrio”. Es una referencia a la aprobación de los afro-americanos (la gente del gueto) hacia otros grupos, en este caso, los coreanos. [N. del T.]

proporciona elementos claves para el entendimiento de los significados cambiantes de un lugar público en el curso de sus vidas.

### Instructores y consejos profesionales

Los miembros regulares clasifican a grandes rasgos diferentes generaciones de raperos en el Project Blowed a partir de la antigüedad de una persona en la escena rapera underground local. Mientras que los OGs son los raperos que actuaban semanalmente en The Good Life, la ‘Segunda Generación’ consiste en los raperos que eran adolescentes que recién empezaban a aprender cómo rapear en The Good Life, o que están viniendo al Project Blowed desde su nacimiento a mediados de la década de los noventa. La ‘Tercera Generación’ consiste de raperos más jóvenes que empezaron a asistir al Project Blowed durante los últimos cuatro o cinco años. Mientras que la mayoría tienen veintipico de años, algunos están en el ocaso de su adolescencia, y algunos de los recién llegados tienen poco más de 30 años. Tengo el mejor vínculo con este último grupo debido a nuestras similitudes en edad y antigüedad en la escena. También me siento identificado con muchos de los individuos de la Tercera Generación por estar éstos en un punto similar de sus carreras profesionales en el rap; de manera comparable a mis esperanzas académicas, muchos de los raperos de la Tercera Generación están intentando lanzar sus carreras en la industria de la música.

La relación que los OGs tienen con los raperos más jóvenes ilustra lo que Strauss (1959) describe como una “relación instructiva”. Los instructores le dan a los raperos más jóvenes consejos sobre cómo sostener el micrófono correctamente, cómo presentarse en el escenario, o cómo rapear ‘al ritmo’ con estilo. Mientras rapeaba alrededor de The Beat Jeep’ (nombre local del rapero y productor de Dibiase, Jeep Wrangler), Dru interrumpió el *freestyle* de E. Crimsin para decirle que estaba fuera de ritmo. Mis notas de campo demuestran que su mensaje no fue tomado en cuenta.

*Dru está parado con las manos apoyadas en las caderas, mirando impacientemente y escuchando cómo E. Crimsin rapea. Mueve la cabeza en consternación e interrumpe el freestyle de E. Crimsin. Dice en voz baja, “así va el ritmo”. E. Crimsin sigue rapeando con una forma de hablar un tanto extraña, poniendo un énfasis extra en la última sílaba de cada palabra. Dru dice en voz alta, “¡El nigga (E. Crimsin) está desbarrando por todos lados! ¡Así va el ritmo!”. Entonces toma su mano y la golpea contra la palma de su otra mano, produciendo un sonido de golpe en cada segundo y cuarto conteo al ritmo de la música. E. Crimsin sigue rapeando, sin seguir perfectamente el ritmo. Dru entonces empieza a negar con la cabeza y se da vuelta, “algunos*

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

103

*de estos jóvenes no tienen nada de estilo”. E. Crimsin sigue rapeando, aparentemente sin darse cuenta o sin preocuparse por que Dru lo había estado criticando.*

Los mentores también intentan aconsejar a los raperos emergentes sobre los pasos que deberían tomar para desarrollar una carrera profesional. Rifleman es un afro-americano de alrededor de 35 años, con la cabeza completamente pelada y una barba de candado meticulosamente cortada; se ganó su apodo por su ejecución de rap trepidante. Exaltado y sin pelos en la lengua, Rifleman no les deja pasar una cuando interactúa con los raperos más jóvenes en el tema de sus decisiones profesionales. Una noche de otoño<sup>7</sup> en 2008, Rifleman estaba de pie afuera del Project Blowed alentando a raperos jóvenes a establecer horizontes más allá del *open mic*:

*Rifleman está conversando con Sahtyre y Alpha MC, dos raperos más jóvenes en el Project Blowed, sobre un tour en Europa al que va a ir. “Nigga, tengo toda clase de gente por Alemania y Bulgaria y demás. ¡Podría vivir en Alemania si tuviera que hacerlo! La gente sabe de mí por allá”. Entonces Rifleman cambia de dirección: “Los niggas pasan demasiado tiempo acá afuera en la esquina. Necesitan que les paguen – iconsigan su dinero! ¡Carajo, conozco algunos niggas que han estado acá por toda una década! ¡Nigga, eso son diez años! ¡Diez años, mi nigga! ¡Al carajo con eso! ¡Que te paguen, nigga! ¡Ésa es la posta!”. Tanto Sahfyre como Alpha MC, ambos raperos afro-americanos de poco más de 20 años, ríen junto con Rifleman. Cuando se calma, riendo suavemente, Alpha repite las palabras de Rifleman, “¡Caraaaaajo, dijo diez años!”. Rifleman está negando con la cabeza, “¡mierda, no estoy jodiendo, nigga! ¡Demasiados niggas jóvenes se quedan acá por demasiado tiempo!”<sup>8</sup>.*

7. Las estaciones mencionadas a lo largo del texto hacen referencia a las estaciones en el hemisferio norte, dado que la investigación se realizó en los Estados Unidos. [N. del T.]

8. En la jerga del hip hop, ‘nigga’ es una manera informal de referirse a otra persona; sinónimo de “amigo” u “hombre”, no es utilizado de manera condescendiente o injurioso. El uso del término ‘nigga’ está reservado principalmente para los afro-americanos de la escena. Durante mis cuatro años de trabajo de campo, sólo he escuchado a un miembro habitual que no era negro utilizar el término ‘casualmente en una conversación: Flako Siete. La única persona además de Flako Siete que utilizó el término fue un turista [es decir, no era un miembro asiduo] a quien le advirtieron que no volviera a usar el término en su rap.



Aunque no ha alcanzado un éxito comercial, la carrera de Rifleman representa un sistema de posibilidades realistas para los raperos jóvenes. Además de andar de gira por Europa con otros OGs de The Good Life, Rifleman actúa en locales musicales en otras partes de Estados Unidos y ha atraído un grupo de seguidores de culto dentro de ciertos círculos del hip hop del *underground*. También tiene una línea de indumentaria independiente que vende y publicita en los shows de hip hop. Los raperos jóvenes creen que, con el enfoque adecuado y un poco de suerte, pueden llegar a seguir una trayectoria profesional similar.

Otros OGs les dan oportunidades a los raperos jóvenes de aparecer en locales comerciales. Por ejemplo, Trenseta es un afro-americano de unos 35 años que es conocido localmente como el “rey de Crenshaw”. Tiene una altura de aproximadamente 1,80 metros y un buen estado físico, que atribuye a la actividad de levantar pesas y a juegos informales de básquet diarios. Siempre tiene la cabeza recién afeitada; se corta el pelo día por medio en la peluquería Millennium, en donde trabaja. En varias ocasiones, Trenseta ha invitado a raperos más jóvenes a actuar como sus *hype men* en recitales locales. Los *hype men* enardecen al público ante la actuación de un rapero; pueden decirle al público cosas como, “¡levanten las manos!” o dirigir cantos durante el “gancho” (el estribillo) de una canción. Mientras estaba pasando el rato con él en la peluquería (Figura 5), Trenseta recordaba cómo sus primeras experiencias como *hype man* para Skee Lo lo animaron a dedicarse al rap como carrera profesional:

*Solía ir de gira con Skee Lo... No era mi estilo de música, pero me permitió probar lo que era irse de gira, aparecer en las giras y tener que estar levantado e ir al show y hacer esto y todo, y los publicistas y todo ese tipo de cosas, y entrevistas –fui parte de eso, No era el acto principal, pero era parte de eso, porque le estaba ayudando con los shows, y estábamos en el escenario, hype man y todo eso, y fue en ese momento que me dije, carajo, esto es en serio. O sea, realmente podrías ser una estrella.*

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

105



Figura 5. Trenseta en el 'Crenshaw Faders', la peluquería en donde trabaja.

Ahora, desde una posición de mentor hacia los artistas más jóvenes, Trenseta invitó a CP y a Big Flossy, dos raperos de la Tercera Generación del Project Blowed, a que sean sus *hype men* cuando fue el acto de apertura del exitoso rapero E-40 en el centro de Long Beach.<sup>9</sup>

Trenseta desafía a los raperos más jóvenes a reconsiderar cómo visualizan el “venderse” a la industria de la música comercial. Los raperos que no tienen contratos comerciales, al igual que otros músicos independientes (Becker 1963; Faulkner 1971; Grazian 2003) tienden a pensar que el hip hop comercial carece de creatividad. Otra tarde en la peluquería, mientras Trenseta estaba barriendo pelo, me explicó cómo instruye a los raperos más jóvenes sobre este acto de “venderse”:

*Siento que muchas personas en el Blowed empiezan a sonar igual. Desacreditan a la industria porque eso es lo que uno hace cuando está en el underground – “Que se cague la industria”. ¡Nah, carajo nah! ¡Eso es lo que querés! El rap underground surgió de los raperos que no podían conseguir contratos. Recuerdo cuando la gente decía, “al carajo con la industria, éste es el underground”. ¡Es porque sus demos eran rechazados repetidamente por las compañías discográficas! Entonces, debemos ser profesionales en esto. ¿Sabés que no sabían cómo hacer un ‘gancho? No sabían cómo darle formato a una canción. Es fácil hacer freestyle y decir una cantidad de cosas, pero yo les digo [a los raperos*

9. Para un video de Trenseta actuando en The Vault que muestra a Big Flossy (en la remera blanca XXL) junto con otros en el escenario, véase <https://youtu.be/QueueBhEXj14>.

*jóvenes] que no se detengan y que simplemente hagan una canción. Es difícil hacer una canción, entre comillas, con un gancho y un verso y un concepto, entonces les digo que se desafíen a sí mismos.*

Después de esta conversación, CP llegó a la peluquería para hablar con Trenseta sobre un show próximo en el que ambos iban a actuar. Trenseta le dio sugerencias prácticas a CP respecto a temas tan variados como qué canciones debería cantar para exaltar al público y cómo deberían hacer una “declaración” llegando al show en una limusina larga negra con *groupies* mujeres a bordo. Más tarde esa misma semana, CP y yo nos juntamos en un parque cerca de la casa de sus abuelos en Baldwin Hills. Me dijo que Trenseta era una de sus influencias más importantes. Acotó que “la gente dice que soy un poco como un Tren joven”. Otros miembros regulares señalaron el parecido en entrevistas y conversaciones casuales.

### Consejos de otras personas

Los miembros de la Segunda Generación impulsan a los raperos más jóvenes a ir más allá del Project Blowed. ‘Ptterrado’, un afro-americano de 30 años que creció en las cercanías y es un primo de Rifleman más joven que él, comenzó a rapear en su adolescencia, en los primeros años del Project Blowed. Después de 13 años como miembro asiduo, Ptterrado aún no ha logrado el éxito comercial. Él expresa sus sentimientos de frustración a individuos más jóvenes que están dispuestos a escucharlo en la esquina. Durante el otoño de 2008, Ptterrado habló duramente sobre quedarse en la cuadra durante demasiado tiempo:

*He pasado algunos de los mejores momentos de mi vida en esta calle, pero ¡a la mierda con el Blowed! ¡Conseguí tu dinero como se debe, nigga! ¡A la mierda el Blowed! Ya va a ser el 2009 y los niggas tienen que darse cuenta que no les están pagando por esta mierda [rapear en la esquina]. Podés ser el rapero más fantástico que exista, y eso no quiere decir un carajo porque ¿quién te conoce?*

Por último, Ptterrado afirmó, “¡le di a este lugar todo lo que tenía y no he visto ni un centavo por esta mierda! ¡Así que al carajo con el Blowed, mi nigga!”. Los raperos más jóvenes le hacen caso al consejo de Ptterrado y ven su trayectoria profesional como una historia de advertencia de lo que les puede pasar a ellos si no son prudentes con su tiempo y energía.

Los raperos que rondan los 30 años tienen un conjunto diferente de objetivos profesionales y responsabilidades que dan forma a su modo de aproximarse a la actividad de rapear. Los miembros de la Tercera generación le

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

107

brindan asesoramiento a los raperos más jóvenes. Open Mike es un afro-americano de 30 años que mide aproximadamente 1,80 metros, tiene rastas cuidadosamente atadas, y exhibe una capacidad sorprendente para rapear en *freestyle* hilvanando palabras multisilábicas. Antes de mudarse a Los Ángeles, Open Mike le dedicó un año a estudios de posgrado en extensión educativa. Al ser el miembro mayor de Swim Team, un grupo de rap conformado por diez artistas cuya base es el Project Blowed, Open Mike es el mentor informal de los miembros menores de su grupo. En el verano de 2008, cuando Open Mike y yo estábamos en un negocio local, me explicó; “Debido a que soy uno de los ‘gatos viejos’, siempre trato de enfocar nuestras energías en lo que tenemos que hacer en términos profesionales”. Describió cómo le dijo a Dumbfounded, también miembro del Swim Team, que obtener una reputación de contrincante feroz en batallas de rap no siempre se traduce en ser un artista discográfico exitoso: “Te confiere exposición, pero también puede limitarte en términos de a dónde quieres llegar finalmente; te puede convertir en una caricatura”. Otherwise, un rapero afro-americano de poco más de 30 años, fue en una ocasión el ganador de las celebradas Olimpiadas del Rap anuales cuando éstas fueron realizadas en Los Ángeles. Para ganar la competencia, Otherwise tenía que derrotar a un virtualmente desconocido (en ese entonces) Eminem, que desde entonces se ha convertido en un artista discográfico multi-platino y productor. Aunque los detalles sobre el fracaso de la carrera de Otherwise no están del todo claros, los raperos jóvenes ven su trayectoria como otra historia de advertencia respecto a cómo el éxito comercial no está garantizado por el sólo hecho de tener talento.

De modo similar a los entrenadores deportivos y los maestros, los raperos mayores y con más experiencia orientan a los raperos más jóvenes y con menor experiencia en una multiplicidad de maneras: los ayudan a mejorar sus habilidades básicas de interpretación, fomentan y apoyan sus aspiraciones profesionales, y los alientan a dejar el Project Blowed para intentar ganar dinero con su actividad rapera. Los OGs les aconsejan que pasen del rap *freestyle* y las batallas de rap a la composición de canciones, lo cual les exige que anticipen de qué modo va a ser recibida su música por públicos diferentes a sus grupos de pares. Algunos también les ofrecen a los raperos no iniciados una muestra de las oportunidades más allá del Project Blowed.

### Modelos de conducta negativos en el ámbito profesional

A pesar de que algunos raperos jóvenes siguen los consejos de los raperos mayores y con más experiencia que ellos, algunos otros permanecen más escépticos ante sus sugerencias dado que la mayoría de los OGs no han alcanzado un éxito comercial masivo. Por ejemplo, en el verano de 2008, E. Crimsin contaba cómo casi terminó a las piñas con Rifleman la semana anterior. Según su versión de los acontecimientos, E. Crimsin hizo un

comentario al pasar, que la remera de Rifleman era “copada” (genial), pero que el estampado se vería mejor en blanco. Este comentario provocó la ira de Rifleman, que le respondió vehementemente (según E. Crimson), “¿vos qué carajo sabés, *nigga*? ¡Estás acá hace seis años y no has podido progresar!”. E. Crimson explicó, “le dije a ese *nigga*, que él había estado ahí en la cuadra por 20 años y no iba a llegar a ningún lado. Le dije, ‘¡Estás por acá desde antes de Snoop [Doggy Dog]! ¡Podemos dar la vuelta a la esquina y preguntarle a los *niggas* si oyeron hablar de Rifleman y te apuesto a que ninguno va a levantar la mano!’”.

Esta interacción demuestra cómo los miembros asiduos llegan a interpretar un tiempo extendido en el Project Blowed y el rapear en la esquina como signos de *no* llegar a nada. Luego de esta conversación, E. Crimson describió su escepticismo ante las críticas que le expresan los OGs: “ninguno de esos *niggas* excepto Aceyalone explotaron”. E. Crimson se alinea con la gente que ve “dando pasos” (progresando hacia objetivos profesionales) en la escena local de hip hop. Actualmente trabaja bajo la dirección de ‘Hugo V’, un productor de videos musicales chicano que ha trabajado con grupos comerciales de rap como Cypress Hill.

Otros raperos emergentes interpretan la presencia continuada de los OGs y raperos de la Segunda Generación en el Project Blowed como signos de fracaso profesional. Black Soultan, un afroamericano de poco más de 30 años que fue en algún momento un bailarín regular en el show de R&B “Soul Train” y que consiguió un título de Doctor en Jurisprudencia de la Universidad de Derecho de Southern California, describe los cambios que ha visto en el tiempo que permaneció en el Blowed. Aunque muchos raperos talentosos parecían estar a punto de ‘explotar’ cuando eran más jóvenes, ahora son vistos como recordatorios de lo que puede suceder si no gestionás tu carrera profesional del modo correcto. Durante una conversación en la esquina afuera del Project Blowed, Black Soultan compartió su apreciación sobre las personas cuyas carreras nunca prosperaron más allá de este local:

Muchos de estos tipos en la esquina han estado aquí por 10 años. La próxima vez que ande por acá, mirale la cara a Rifleman; se puede ver la frustración en su expresión; ¿crees que él no se pregunta por qué no explotó? Tren, Dru, todos estos tipos también están en la misma situación... Mirá a Pterradacto la próxima vez. Él probablemente sea el rapero más talentoso de todos nosotros. Cada vez que aparece por acá, pareciera que está a punto de perder la cordura – ¡el tipo está realmente loco! Tren tiene una pequeña peluquería que administra, pero el resto está aferrándose a ese sueño (de triunfar comercialmente). Después de un tiempo, deja de ser siquiera un sueño, se convierte en parte de lo que son. A algunos

de estos tipos les gusta ir a rapear al Blowed porque les recuerda a una época en la que tenían el sueño de actuar en un gran escenario con un público enorme. Cada jueves por la noche que pasan en ese escenario es un modo de aferrarse a ese sueño.

Los raperos jóvenes aprenden más sobre los problemas profesionales de las generaciones mayores a través de los medios de comunicación más populares. En febrero de 2008, un pequeño grupo de raperos jóvenes asistieron a la primera proyección de *This is the Life*, un film rodado y editado por Ava Duvernay, que documenta las historias de varios raperos de The Good Life. Varios artistas se quejan de que artistas comercialmente exitosos tales como Bone Thugs-N-Harmony y Ice Cube se copiaron ciertos aspectos de su estilo de rap y se hicieron famosos sin atribuirles el crédito que merecían. Luego de la proyección, algunos raperos de la Tercera Generación de juntaron para un evento en el Project Blowed organizado para después de la película. Mientras pasaban el rato en la esquina, Open Mike, Dumbfounded y algunos otros dijeron que el film los había inspirado a redoblar sus esfuerzos en la persecución de sus objetivos musicales. Dumbfounded estaba particularmente impresionado por las historias de los OGs que nunca habían ‘explotado’ comercialmente: “no tenía idea de la mitad de las cosas por las que ellos (los OGs) tenían que pasar y con las que tenían que lidiar cuando recién estaban empezando. Me inspiró a simplemente dedicarle tiempo y esfuerzo a grabar, conseguir que editen mis canciones, y simplemente a seguir laburando (esforzándome)”.

Los raperos más jóvenes ven a los OGs que no han alcanzado el éxito como ejemplos negativos de los tipos de trayectoria que no quieren. Sus relaciones con ciertos mentores más exitosos y con miembros mayores de la escena los inspiran a considerar la carrera profesional en el rap desde una nueva perspectiva más profesional.

### **Profesionalizando la carrera de rapero**

Los raperos profesionalizan su forma de abordar la realización musical escribiendo y grabando música y actuando en diferentes localidades. Algunos contratan managers y forman redes de contactos con personas de industrias culturales relacionadas. Al igual que los pintores o músicos de orquesta que deciden vender su trabajo (Becker 1963; Faulkner 1971; Grazian 2003; Simpson 1981), arriban a una comprensión de la actividad de rapear en tanto posible fuente de ingresos. La siguiente historia de dos individuos ilustra el modo en que los aspirantes a raperos reorganizan sus vidas y se distancian del Project Blowed.

Big Flossy es un afro-americano de 25 años que vive a la vuelta del Project Blowed. Mide aproximadamente 1,83 metros y pesa alrededor de 122 kilos. Recibió su apodo de sus pares, a quienes les agradaba su estilo ‘flossy’

[llamativo] de patinar sobre ruedas en el World of Wheels, una pista de patinaje que frecuenta en South Central. Hacia los comienzos de mi trabajo de campo, Big Flossy era un miembro habitual de la esquina; aparecía casi todos los jueves a la noche alrededor de las once y se quedaba hasta las altas horas de la madrugada del viernes. Poco tiempo después, el Project Blowed le quedó chico, y Big Flossy comenzó a profesionalizar su abordaje hacia la realización musical.

En 2007, luego de una actuación en una convención de autos en Los Ángeles de Prime Time Playaz (PTP), como se llaman a sí mismos Big Flossy y su primo menor, Wildchild; Big Dwight, un afroamericano de 41 años de Compton propietario de un lavadero de autos que produce y distribuye DVDs se contactó con ellos. Considerando que PTP tenía potencial, Big Dwight les hizo una propuesta: si lo ayudaban a manejar su lavadero de autos, él sería su manager profesional y los ayudaría a publicitar su música. A cambio de su trabajo, Big Dwight les ayudó a conseguir tiempo de grabación en estudios profesionales a precios rebajados y les permitió vender sus CDs en el lavadero de autos. Con la ayuda del camarógrafo de Big Dwight, PTP grabó un video musical en locación para “Whut it Whut it do”, un single de su próximo álbum.<sup>10</sup> Big Flossy y Wildchild empezaron a establecer una red de contactos con inversores que podían contribuir al financiamiento de la producción y promoción de su álbum.

Una tarde de primavera de 2008, Big Flossy me invitó a una pequeña parrillada que PTP iba a hacer en un negocio de telefonía celular en South Central. Más tarde, registré mis impresiones:

*Me sorprende ver a BF y a WC vestidos con ropa elegante. BF tenía puesto un blazer, una camisa a rayas blanca y azul, jeans y zapatos Stacy Adams resplandecientes. También tenía un sombrero azul de los LA Dodgers, girado levemente hacia un costado. Para no ser menos, WC tenía un saco deportivo negro, una camisa color suela con el cuello volteado, jeans, un sombrero negro con una hoja de hachís al frente, y unos zapatos de vestir Stacy Adams resplandecientes. Me acerco a ellos y les comento, bromeando, que parecen ‘de las ligas mayores’. Se ríen conmigo y sostienen los cuellos de sus camisas. BF en particular está complacido, “¿Viste? Estamos tratando de hacer las cosas en grande, mi nigg[a]”.*

---

10. El video musical de PTP, ‘Whut it Whut it Do’, está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=8U0OcC-X79w>.

Entonces BF me dice que están encarando al rap como hombres de negocio.

Generalmente, nosotros somos los raperos y eso es básicamente todo, ¿entendés lo que estoy diciendo? Hacemos nuestras canciones y ése es el rol del raperero, ¿no? Ahora en realidad estamos haciendo la parte que consiste en más que eso, y esa es la parte comercial – comunicarse con los tipos adinerados y esas cosas. La gente que tiene el dinero, y contarles, de nuestra ocupación y lo que hacemos, ¿viste? Él se ocupa de las computadoras y demás (señala a Wildchild), establece contactos, ¿viste? Estamos armando páginas web, el myspace. Mirá, tenés que obtener una imagen nuestra.

Mientras Big Flossy dice esto, él y Wildchild hace una pose juntos y se empiezan a reír. Wildchild agrega, “¡Ya lo sabés, mi *nigg[a]*! ¡El código de vestimenta es diferente!”.

Big Flossy trazó las diferencias entre el abordaje que tienen él y su primo con el de otros que no han hecho la transición desde el Project Blowed:

Nosotros ahora estamos luciendo el “look elegante” y hablando con la gente como que sabemos lo que estamos haciendo y como si no hemos sido ‘ghetto’ [del barrio] de toda la vida... Y yo siempre he dicho que ésa es la diferencia entre personas como yo o mi primo y, por ejemplo, por poner un nombre, Pterractado. Nunca lo verías haciendo algo así. Yendo a hablar con tipos blancos y gente millonaria sobre, sobre lo que hace y demás, ¿viste? Porque no funcionaría, ¿entendés lo que digo? Porque el cree lo que yo solía pensar, ¿viste?, que está Pterractado y eso es todo, que no importa nada más, las cosas se hacen a mi modo o no se hace nada.

Cuando Big Flossy y Wildchild empezaron a trabajar con un manager y a grabar canciones y videos musicales, se anticiparon a prever cómo un público más amplio los vería a ellos y a su música. Cambiaron absolutamente



todo, desde los lugares y la gente con la que se juntaban, hasta su actitud hacia las personas por fuera de su grupo de pares.

Haciendo uso de sus experiencias como presentador del *open mic* en el Project Blowed, CP contribuyó al inicio del “The Spliff Showcase”, un espectáculo mensual de hip hop en la parte oeste de Los Ángeles. Junto con su equipo de producción, llegó a un acuerdo con los propietarios de un local de discos para realizar el evento allí el primer viernes de cada mes. Luego de un comienzo lento, el Spliff Showcase actualmente atrae a más de cien personas con regularidad cada mes. CP contrató un manager blanco, firmó contrato con Jason, graduado de la Universidad de comercio musical USC de 28 años. Además de ayudar a CP a conseguir tiempo de grabación en un estudio y el servicio de sus amigos productores e ingenieros de sonido, Jason le proporcionó a CP asesoramiento profesional. Cuando estábamos pasando el rato en su departamento en el barrio coreano,<sup>11</sup> Jason me contó los planes que tenía para CP: “al principio se resistió, pero estoy tratando de introducir a CP a la actuación y al mundo cinematográfico, ¿entendés lo que digo? Quiero que trabaje con Disney Channel y que consiga más exposición mediática. Creo que tiene la imagen adecuada para lograrlo, pero todo eso requiere de tiempo”.

En la primavera de 2008, Jason invitó a CP y a su amigo y productor Vann Clayton a su fiesta de cumpleaños en un bar de moda al lado del famoso Sunset Strip en Hollywood. CP me contó cómo ve al Project Blowed: “no vuelvo porque, es la misma razón por la cual no vuelvo al secundario. ¿Por qué? ¿Por qué habría de hacerlo? *Ya pasé por eso y seguí adelante*”. Luego de una pausa, CP continúa hablando con un tono más nostálgico, “o sea, todavía le tengo cariño al Blowed, de ahí es de donde salí, ¿entendés? O sea, soy un Blowedian y todavía represento eso. Pero, ahora estoy totalmente en otra. O sea, cuando actúo y demás le agradezco al Blowed y le hago saber a la gente que ahí es donde desarrollé mis habilidades, pero estoy haciendo cosas más grandes ahora”.

Los raperos que reorganizan sus vidas en torno al éxito profesional se alejan del Project Blowed. A pesar de estar orgullosos de haber empezado allí, están convencidos de que continuar siendo parte de la escena puede limitar sus horizontes.

---

11. Muchos de los residentes del área conocida como ‘barrio chino’ son latinos. El censo de 2000 indica que en el barrio de Jason el 48% de los residentes se auto-identifican como ‘hispanicos’ o ‘latinos’, mientras que el 19% se identifican como ‘asiáticos’. Véase [http://factfinder.census.gov/servlet/QTTable?\\_bm=y&geo\\_id=14000US06037213401&-qr\\_name=DEC\\_2000\\_SF1\\_U\\_QTP6&-ds\\_name=D&-\\_lang=en&-redoLog=false](http://factfinder.census.gov/servlet/QTTable?_bm=y&geo_id=14000US06037213401&-qr_name=DEC_2000_SF1_U_QTP6&-ds_name=D&-_lang=en&-redoLog=false). Jason es uno de los pocos habitantes blancos que viven en su bloque de viviendas. ‘Vizz’, un aspirante a actor afro-americano, es uno de los pocos residentes visiblemente negros de su cuadra.

## Conclusiones

El significado de este popular *open mic* de hip hop y lugar de encuentro en el South Central de Los Ángeles se transforma con la trayectoria de los raperos. El Project Blowed representa un lugar en donde los aspirantes a raperos perfeccionan sus habilidades y compiten por el respeto de sus pares, pero en una etapa posterior se convierte en un símbolo de *no* lograr el éxito en la industria musical. Los raperos emergentes comienzan una profesionalización de su actividad; pasan de actuaciones improvisadas en vivo a la grabación de álbumes que comercializan por Internet o en las calles. Otros comienzan a actuar en otros lugares, lo cual expande su base de seguidores y su visibilidad pública. Algunos contratan managers y empiezan a establecer redes de contactos con potenciales patrocinadores financieros y aliados en industrias culturales relacionadas.

Al mismo tiempo, algunos raperos siguen asistiendo al Project Blowed una vez que han desarrollado aspiraciones de hacer rap profesionalmente. Éstos frecuentan el Project Blowed debido a amistades que perduran y a la vida colectiva que disfrutaban allí. E. Crimsin lo explica de la siguiente manera: “el Blowed es como una familia. Es donde me pongo al día con mis amigos”. Otros van al Project Blowed porque les proporciona un lugar para refinar y experimentar con nuevos estilos de rap. Open Mike comentaba en este sentido: “el Project Blowed es como un dojo. Es un lugar adonde vas para mantener tus habilidades actualizadas. No hay muchos lugares así, donde podés simplemente ir e improvisar con otras personas que están tratando de hacer lo mismo que vos”. A pesar de los desplazamientos que ocurren durante la trayectoria profesional del aspirante a raperos en los significados atribuidos a este local, estos relatos demuestran que algunos miembros asiduos desarrollan un apego simbólico y emocional que hace que vuelvan al *open mic* y a la esquina que les son familiares después de haberse lanzado a la fase siguiente de sus carreras.

Esta investigación proporciona elementos significativos para comprender el modo en que los individuos le atribuyen diferentes significados a los lugares de encuentro público durante el curso de sus vidas. La metáfora del punto de inflexión sensibiliza a los etnógrafos urbanos sobre cómo los significados atribuidos a un lugar de encuentro público van cambiando durante la vida de una persona. Esta forma de abordar los lugares de encuentro de grupos de pares contribuye a introducir la transformación con el correr del tiempo en la investigación etnográfica urbana (véase Katz, 2009). Hay muchos otros contextos en los que los individuos arriban a una interpretación de un lugar, grupo de pares u organización como “de otra época”. Por ejemplo, un aspirante a actor puede disfrutar el aprendizaje del oficio en un teatro comunitario local, pero llegar a ver una participación sostenida en este contexto como un signo de que no está progresando hacia un trabajo de actuación televisiva o cinematográfica. Un comediante de stand-up puede sentirse ambivalente hacia una larga

estadía en un club de comedia local, por temor a que quizás nunca logre entrar en un show televisivo de comedia transmitido a nivel nacional. Un aspirante a atleta profesional o un estudiante de posgrado pueden lanzarse a estas carreras con entusiasmo y expectación, sólo para desilusionarse cuando pasan demasiados años en la Summer League o como estudiante doctoral sin poder completar la tesis. Estudiar los procesos por los cuales los individuos se insertan, abandonan o envejecen para los grupos de pares, lugares de encuentro y contextos institucionales, les ofrece a los etnógrafos una oportunidad para explorar cómo las percepciones de los individuos respecto a ciertos lugares cambia en el curso de sus vidas.

## Bibliografía

- Abbott, A. 1997a "On the Concept of Turning Point". *Comparative Social Research* 16: 85–105.
- . 1997b "Of Time and Space: The Contemporary Relevance of the Chicago School". *Social Forces* 75(4): 1149–82.
- Anderson, E. 1978. *A Place on the Corner*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1990. *Streetwise: Race, Class, and Change in an Urban Community*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1999. *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. Nueva York: W.W. Norton.
- Becker, H. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Nueva York: Free Press.
- Caldwell, B. 1993. "Kaos at Ground Zero: Video, Teleconferencing, and Community Networks". *Leonardo* 26(5): 421–2.
- Duneier, M. 1994. *Slim's Table: Race, Respectability, and Masculinity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Faulkner, R. 1971. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*. Chicago: Aldine.
- Gans, H. [1962] 1982. *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*. Nueva York: Free Press.
- Grazian, D. 2003. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Helmes-Hayes, R.C. 1998. "Everett Hughes: Theorist of the Second Chicago School". *International Journal of Politics, Culture, and Society* 11(4):621–73.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

115

- Hughes, E.C. [1950]1971. *The Sociological Eye: Selected Papers*. Chicago: Aldine.
- . 1997. "Careers". *Qualitative Society* 20(3): 893–97.
- Katz, J. 2009. "Time for new urban ethnographies". *Ethnography* 10: 285-304.
- Lee, J. En prensa. "Battlin' on the Corner: Techniques for Sustaining Play". *Social Problems*.
- Liebow, E. [1967]2003. *Tally's Corner: A Study of Negro Streetcorner Men*. Nueva York: Rowan & Littlefield.
- Sampson, R. y J. Laub. 2003. *Shared Beginnings, Divergent Lives: Delinquent Boys to Age 70*. Cambridge: Harvard University Press.
- Simpson, R. 1981. *SoHo: The Artist in the City*. Chicago: University of Chicago Press.
- Strauss, A. 1959. *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. Glencoe: The Free Press.
- Vaughan, D. 1986. *Uncoupling: Turning Points in Intimate Relationships*. Nueva York: Vintage Books.

# Oficios y prácticas

## **Music, youth, hegemony: criticism of a recurrence**

Pablo Semán

### **Resumen**

Música y juventud se ha convertido en un tema recurrente de la sociología y la antropología contemporáneas. Y en ese tópico todo parece estancarse en un debate que creemos estéril: interrogar a la música, de manera abrupta y directa por sus responsabilidades en el anudamiento de relaciones de hegemonía y contrahegemonía. Digamos que ese debate resulta estéril si no se renuevan sus términos a la luz de algunos hallazgos de la teoría contemporánea, que es el objetivo central de este artículo. A modo de discusión introductoria, y apuntando a remover los obstáculos que llevan a ese punto de estancamiento, queremos reflexionar sobre algunos de los supuestos que provocan automatismos en el 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 promueve.

Música; juventud; hegemonía; teoría social contemporánea.

### **Abstract**

Music and youth have become a recurrent subject in contemporary sociology and anthropology. Every analysis about that topic seems to be stuck in an unproductive way, by interrogating music about its responsibilities in the interlacement between hegemony and counter-hegemony. That discussion is unproductive if we avoid incorporating some findings of the contemporary theory, which is the focus of this paper. As an introductory discussion, and pointing to remove obstacles, we want to reflect on some of the conjectures that cause automations in the analysis, by reviewing research progress and theoretical discussions that propose ways to improve music and youth studies.

Music; youth; hegemony; contemporary social theory.

# Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia\*

Pablo Semán\*\*

Sociologizar prácticas habitualmente no 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 una incipiente sociología de la música que en Argentina se vinculó fuertemente a una ciencia social de la juventud<sup>1</sup> y a una visión sobre resistencias a la última

---

1. La vinculación rock-movimientos sociales-juventud apuntada pioneramente por Vila (principalmente Vila, 1985) articuló este clima que describimos muy sumariamente, y esta capacidad de articulación fue una de las condiciones de una feliz recepción como de la apertura de una senda que se fue poblando y naturalizando. Había en esto una tentativa de vincular un nuevo objeto a una vieja agenda de teoría, investigación e, incluso, acción política. Se podrá decir que los nuevos movimientos sociales no constituían en ese entonces parte de una agenda vieja, pero se entenderá también que uno de los usos de esa agenda —esperar de los movimientos sociales el maná de la democracia, como del movimiento operario la revolución— implicaba un uso antiguo de esa noción, una búsqueda ansiosa de los actores de un nuevo relato emancipador. Sobre las relaciones entre esta expectativa democrática y la sociología, Frederic (2003) muestra cómo la búsqueda del “potencial democrático” de la sociedad por parte de la sociología implicaba una reflexión sobre las responsabilidades políticas de los intelectuales y, entendemos nosotros, de su relanzamiento como normatividad supuestamente fundada. La ingenuidad de esta visión

\* Una primera versión de este texto surgió cuando debí editar el número de una revista dedicada a las relaciones entre música y juventud. La multitud de artículos que debimos examinar me dio una idea clara de un panorama de hallazgos y déficits que parecía insistir en lo que yo había advertido como obstáculos a enfrentar por mi propia producción unos pocos años antes: ¿cómo abordar la relación entre música y juventud sin atribuir a la música juvenil significaciones que parecían ser más bien la esperanza redentora o la decepción desilusionada de los analistas? Un texto que tuvo la forma de un editorial antecede las formas de este que sistematiza y expande las reflexiones vertidas en primera ocasión en la Revista Argentina de Estudios sobre Juventud de la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Plata.

\*\* CONICET / IDAES - UNSAM

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 119-146.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

**Oficios y  
prácticas**

**apuntes**  
CECYP

**25**

PÁGINA

**119**

dictadura militar. Trabajos como los de Vila desde la sociología, Pujol desde la historia, o De Marchi desde el periodismo, son representativos de esta época. 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 de proyecto de investigación en que comenzamos a desarrollar nuestra perspectiva actual.<sup>2</sup> La posibilidad que

---

no dejó de proyectarse a buena parte de lo que algunos escribieron sobre el rock chabón o a las interpretaciones de dichos textos. La propia forma de titular uno de los artículos que editamos sobre esta apropiación popular del rock (“El rock chabón y la Argentina neoliberal...”) colocaba un género musical en una posición complicada: casi como relevo de una juventud política y no, como podría pensarse mejor, como una articulación simbólica, que engrosaba una diferencia social, cultural, política y geográfica y, por ello, más allá de cualquier proyecto político, resistía densamente, tenía, valor político (cuestión que es muy distinta de suponer una perspectiva de actuación política explícita y homologa ala de una fuerza política de cualquier tipo). Es cierto que en ciencias sociales se habla de unas cosas para hablar de otras, pero habrá que revisar alguna vez la tendencia a no poder dejar de decir grandes cosas de cualquier cosa, en tratar de legitimar nuestros objetos posibles por la escala de valores acriticamente vigente en una zona de transición entre la academia y las relaciones de fuerza sociales más generales: en otras palabras, no podemos convalidar los criterios de relevancia vigentes y tratar de colar en ellos cualquier cosa que se nos ocurra. Otra cuestión que es necesario retener: un texto posterior de Vila elaboraba parte de la ingenuidad que subrayamos al interrogar esa identificación entre movimiento musical y movimiento social sugiriendo otras nociones para captar más complejamente las relaciones música-sociedad (volveremos sobre esto más adelante). Un texto pionero de Mónica Flores (1993) dedicado a la música popular en el Gran Buenos Aires también fue parte de esas aproximaciones iniciales, pero, desgraciadamente, su paso resultó inadvertido para muchos.

2. El proyecto de investigación inicialmente planteado en torno a la producción y circulación de géneros musicales en jóvenes del conurbano, que luego se amplió a otras



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 y sociológicamente 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 transformado en hábito (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.<sup>3</sup> Sin embargo, permanecen en la práctica analítica 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, juventud y poder. 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.

---

expresiones territoriales, abarca diversos nichos etnográficos, entre ellos el rock, el *indie*, la música melódica y romántica, así como diversos géneros electrónicos de baile.

3. En este mismo cambio de agenda, resultan reordenadoras de la situación iniciada en los años ochenta al menos cuatro direcciones de trabajo que es necesario mencionar: 1) el trabajo que desarrolla e impulsa Carozzi (2005, 2009 y en prensa), no sólo por su tema (el tango), sino también por su esfuerzo en lo relativo al baile y a la discusión de los conceptos más fértiles para su interpretación socioantropológica, toca la consideración de la música en general; 2) en el mismo sentido, por su referencia al baile, así como a lo que debe considerarse como dispositivo en se usa música, debe citarse la producción de Blázquez en referencia a los cuartetos cordobeses (2008) y la música *dance* (2008, 2009); 3) el trabajo de Benzecry (2011) aporta al mismo cambio de agenda en cuanto a terrenos y focos de observación al referirse a la ópera, pero también una consideración que, para ser sociológica, no paga el precio del resolver en dimensiones falsamente universales los términos de referencia para concebir la música; 4) las investigaciones impulsadas por Alabarces (condensadas en Alabarces, 2008), que han abierto, en cuanto a lo juvenil, una agenda de investigaciones de casos y comparaciones en las que la salida del letrocentrismo, la atención a las dinámicas de “incorporación” de lo musical y la pluralización de los géneros, así como los esfuerzos de interpretación histórica, tienen un valor notable junto a un uso pertinaz, pero agudo y empírico, de las indicaciones frankfurtianas. Nuevamente acotando esta observación a nuestro ámbito de interlocución, podemos citar algunos ejemplos de esa agenda emergente en los trabajos de Garriga Zucal (2008), Liska (2009), Martín (2001, 2008), Míguez (2006), Semán-Gallo (2008, 2010), Silba (2011), Spataro (2010, 2011), Gallo (2011), Irisarri (2011, mimeo), en cuanto a la apertura de la agenda de géneros y prácticas musicales a estudiar.

## I. ¿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: la relación música-juventud está hipostasiada en los estudios sobre juventud.<sup>4</sup> 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<sup>5</sup> 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” y esto no es de ninguna manera así.

---

4. Hipóstasis a la que conducen tanto el tratamiento pobre de la relación música-hegemonía, como una noción reducida de la idea de “uso” (cuestiones que serán tratadas en los dos apartados que siguen). Ambas condenan el análisis al centramiento de la comprobación de rebeldías y subversiones que prolongan los deseos juveniles del analista o llevan a denostar el grado en que los jóvenes de hoy están cooptados/arruinados por el sistema social.

5. Y, vale la pena aclararlo en estos tiempos, populismo como caso de etnocentrismo invertido, de glorificación compensatoria y distorsiva de la alteridad, no como categoría de lazo político que en las teorizaciones contemporáneas redefine el valor negativo que tenía el término en sus equivalentes de “demagogia”, “bonapartismo”, etcéteraétera.

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). En la actualidad “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 o de Pink Floyd. 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, urgente, 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 las juventudes así como, también, son las músicas las que ayudan a producir juventudes diferentes y a construir de maneras diferentes el ciclo vital y sus divisiones. Se suele decir, dóricamente, 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. La juventud es una construcción social pero tiene un sustrato objetivo imposible de ignorar, la edad, es lo que parece suponerse cuando se obra sí. Y en ese contexto de esencialización se suma una segunda naturalización: se derivan de las características de la juventud como transición a la inserción plena, o de la estructura de conflictos familiares que implica, un potencial de rebeldía sistémica que se supone 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 7–). 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.

Pueden señalarse momentos que tienen un factor en la música y crea valores propios de “jóvenes” independientemente de la edad, o hace circular músicas que permiten establecer puentes entre distintas generaciones redefiniendo lo supuestamente propio de lo juvenil. Los valores que jerarquizan las fracciones etarias y que se otorgan a cada una de ellas varían muchísimo apenas la mirada se detiene en prácticas musicales específicas y en los eventos en que se usa música con fines lúdicos y al mismo tiempo identitarios. 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 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”. Es joven el que baila y el que baila puede tener 15, 35 o 50 años.

En relación con estas 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. La circulación 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 un 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 pero también de la vida a la que afecta: 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 en este apartado. 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 y no como una conexión de entidades preexistentes. La ausencia de problematización de los efectos de esta imbricación es ejemplarmente patente en dos síntomas específicos de los análisis sobre música. El letrocentrismo de las interpretaciones sociológicas y la ceguera

ante la articulación de la música con el baile<sup>6</sup> (actualmente y cada vez más en discusión y superación), así como el verbalcentrismo en los trabajos de campo sobre el baile, producto de una falta de problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento (Carozzi, 2011). Ambos centramientos 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 comunitas extáticas que un observador externo puede conjeturar, con exageración reificante, 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 y de la singularidad y contingencia con que esa imbricación produce y bloquea “juventudes”.

## II. De la hegemonía como a priori a la hegemonía como punto de llegada

Y si estamos hablando de construcciones simbólicas no podemos dejar de lado el tema central de este trabajo que es el del marco general en el que el análisis de estas construcciones adquiere equilibrio y significación sociológica. Pongamos un ejemplo actual: el análisis de la música electrónica. Siguiendo el análisis de Gallo (2011) se revela una tensión paradigmática. De un lado 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, a 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, la bibliografía afirma que la ausencia de presiones moralizantes respecto de los consumos de drogas, los comportamientos sexuales

---

6. Las aproximaciones de las ciencias sociales a la música juvenil en Argentina tendieron a prescindir de su aspectoailable o de la música “puramenteailable”. No sólo por lo que en esta misma publicación afirma Carozzi, acerca de la antropología del baile y su relación con la música y la antropología, sino también porque “loailable”, en tanto tuvo el aura de lo conservador, lo frívolo (y en tanto los sociólogos no bailaban), no se estudiaba (no acordamos con lo que decimos que sucede, pero sucede). Una ausencia ejemplar expresa esta tendencia: todavía no hay trabajos sobre la generación activa en la recepción del fenómeno caracterizado por *Fiebre del sábado por la noche* y la música *disco* en general. Una excepción reciente, que muestra la necesidad de ampliar esa consideración son los estudios de Carassai (2014) y Manzano (2014). En ellos se aborda no solo lo que fue mayoritario e ignorado sino la potencia transformadora de hechos y tendencias que son desconsiderados por el privilegio que ostentan ciertas figuras de la música que consagran la agenda de las ciencias sociales debido a que mas allá de su importancia real transmiten al investigador el prestigio con que los consagro una zona muy pequeña del sentido común (que es justamente la barrera a erosionar y transponer).

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) que se concreta al celebrar el hedonismo y transformar la organización de la producción musical; De otro lado encontramos que se trata de una propuesta sectaria, elitista (Reynolds, 1998) clasista (Bradby, citado por Thornton, 1996), que difícilmente puede ser vista como un movimiento contracultural (García, Leff y Leiva, 2003). En definitiva: a la música electrónica se le pregunta, como a muchos géneros musicales si es emancipadora o no. Y como en muchos casos se arriba a respuestas casi opuestas que pueden deberse a la diversidad de casos u ópticas, pero, pensamos nosotros, se basan en la precariedad de la interrogación. Para decirlo con un ejemplo que me atañe particularmente, e influyó en el campo que analizo, basta recordar que una consideración bastante densa que hicimos sobre el rock de los años 90 en Argentina, fue encuadrada, entre la presión del campo y mi propia desidia, como un fenómeno de oposición al neoliberalismo. Y no es que no lo era en algún grado, pero lo era por mediaciones y consistencias tan específicas que esa caracterización termina desconociéndolo. Aquel rock no era el relevo de una formación política tal como pareció quedar implícito entre nuestras vacilaciones y las presiones a interpretar el fenómeno en la clave y en el uso que criticamos acá (ver Semán 1999). Es que a la luz de este tipo de basculaciones nos preguntamos: ¿no simplifica radicalmente llevar a este punto el análisis de un fenómeno que toca 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? . Los casos en que se sucumbe a la interrogación simplista de fenómenos complejos no son pocos: ya nos hemos preguntado si la cumbia villera es emancipadora de las mujeres o refuerza su subordinación?, si el rock subvierte el sistema o lo reproduce. Tal vez debamos preguntarnos si la extensión y naturalidad de este tipo de razonamientos no estanca el análisis, generando modos pobres, rígidos, apriorísticos y gruesamente dicotómicos en el análisis de los fenómenos musicales?

Entendemos que la postulación de la disputa hegemónica como perspectiva genérica resulta empobrecedora cuando es el traslado automático del postulado, 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 estuviese concebido como plenamente determinado y las relaciones de hegemonía que se discernen surgieran de una planilla de análisis sin tiempo de despliegue, sin terceridades, indeterminaciones, ambigüedades ni contradicciones. Todo

esto que automatiza el análisis lleva al sociólogo, como un despreocupado rabadomante ciego, bien al alegre descubrimiento de contra hegemonías por doquier, bien a la impugnación del carácter funcional a la dominación de todo aquello que no aporta a formular y consumir un cambio sistémico. Además, suele suceder a menudo que estas miradas reivindican el valor analítico del juicio estético, permitiendo que se filtren a través de este medio sociocentrismos de todo pelaje que estaban en la base de la interrogación y que deberían ser más que confirmados superados. En este contexto desarrollaremos a continuación tres cuestiones que fundamentan, más que una distancia definitiva, una elaboración crítica de la exigencia analítica que deriva de, pero también congela, la vertiente gramsciana, ciertos desarrollos frankfurtianos y, también, el impulso bourdiano. La primera es que dichas concepciones se otorgan la tarea de una crítica al movimiento por el cual el sujeto se deja solicitar por lo que se le inculca “sistémicamente”. En eso son indispensables. Es dispensable, en cambio, la simpleza, la llanura de la superficie sociales que se surge cuando en uso de esa concepción todo puede ser dicotomizado y comprimido, cuando el analista se deja encandilar por los poderes de la dominación y no puede ver más resultados que los planes que le atribuye al poder (o cuando el analista le atribuye a la diferencia que produce la recepción el valor de una victoria estratégica que nadie reivindica como tal ni en la escena social ni en la analítica). La segunda cuestión es que también es problemático el hecho de que estas visiones discernen la alienación, o la dominación partiendo de la hegemonía como premisa y no como conclusión. En tercer lugar nos interesa discutir la identificación entre los puntos de vistas críticos y la dominación que critican a través de una maniobra que esconde esa identificación: la homologación del juicio estético (dependiente de las condiciones de dominación que se critican) con el juicio sociológico capaz de producir esa crítica. Asumimos en nuestra elaboración que las críticas que proponemos parten de un supuesto: las posiciones que discutimos asumen, por decreto o por default, las supuestas posibilidades y privilegios de discernir ese movimiento desde afuera, sin compromiso y, por tanto, sin posibilidad de confusiones, con los bandos en juego, especialmente el dominante (son, como las llama Boltanski (2009) “surplombants”).<sup>7</sup>

---

7. Nos eximiremos en este texto de analizar más críticamente el populismo que es el simétrico inverso de estas posiciones (aunque en varias ocasiones nos referiremos como derivación lógicamente necesaria a él). La razón de esto es simple: en el mundo académico, especialmente en el análisis cultural, el populismo es apenas un fantasma. Nos pesan más los resultados del pánico al populismo que las prácticas populistas propiamente dichas que no es que no existan, pero no logran darse a sí mismas el mínimo de legitimidad que las establezca como algo más que como posiciones militantes.

## *11.1. Por un análisis no dicotómico y no dominocéntrico*

Bien se dice, como fundamento de la perspectiva que lleva a la polarización analítica que discutimos, que es necesario reintegrar lo popular, lo subalterno o 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 que nunca “culturales” en sentido “puro”. 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<sup>8</sup> que cualificarían la relación de fuerzas que se pretende caracterizar).

La innegable necesidad de reintegrar lo dominado en la totalidad requiere no sólo de una noción compleja de hegemonía sino también de una forma de concebir la totalidad y la crítica que no son las habituales en los esfuerzos destinados a efectuar esa necesaria integración. La afirmación repetida ad nauseam de que “la cultura” de un grupo social de una sociedad contemporánea no es como la de un grupo de una sociedad “simple”, como las que privilegió la antropología para fundar sus contextualizaciones, es utilizada para impugnar los procesos relativizadores en los que se subraya lo “propio” del subalterno, su poder de determinación (aún en la disimetría). Este supuesto debe ser revisado y llevar justamente a lo opuesto: habilitar más ampliamente esos procesos. Es a partir de esa distinción sociedades simples/sociedades complejas que estos procedimientos son sospechosos de populismo, ingenuidad, exotización y olvido de la dominación partiendo de un supuesto que considera a las sociedades “simples” como universos unificados y cerrados en términos de una especie de solidaridad mecánica. La crítica de esta concepción (por ejemplo, Goldman, 1999; Kuper, 1988), muestra en qué grado las sociedades simples no son ni unánimes, ni repetitivas, nos salva de la disyuntiva que se plantearía si

---

8. Podemos imaginar las intersecciones entre diversas dimensiones de disputa hegemónica como el desborde de una figura por otra: imagínese por ejemplo el corte transversal de una esfera atravesada por un plano de forma octogonal y no sólo el círculo resultante, sino también la superficie sobrante, inasimilable en la esfera. Las lógicas de la individualización, por ejemplo, tan afines al neoliberalismo, no dejan de ser relevantes para la articulación de perspectivas de salidas del androcentrismo, pero al mismo tiempo rompen ciertas condiciones holistas de lo popular (como lo he tratado en las relaciones entre psicologización y religión. Y, lo sabemos, las emancipaciones de clase y de género no necesariamente van de la mano sino que se suman, algebraicamente, en ecuaciones singulares (sin contar que cada una de esas emancipaciones tiene también recorridos y articulaciones singulares).



mantuviéramos intacta la distinción entre las sociedades “simples” y las “complejas”: o el relativismo nunca fue posible y su aceptación es un gesto vacío, o se puede aceptar la relativización para sociedades divididas, y esto es válido tanto para las sociedades “simples” como para las “complejas”. El relativismo que hace inteligibles las sociedades y sus conflictos, implica que los puntos de vista *otros* (en las sociedades simples y en las complejas) siempre deben ser tan captados en su alteridad como en su incompletud, su relacionalidad política y en la relación que nosotros investigadores tenemos con ese grupo. En ese sentido, insistimos, la relativización es una tarea que o es posible para todas las sociedades (“simples” o “complejas”) o para ninguna de ellas. Y entonces siempre será siempre un peligro sobreestimar la subalternidad como producir visiones aplanadas en las que lo dominación sea descripta con el punto de vista dominante sin dar cuenta ni de lo que la resiste, ni de lo que se le oculta. Como lo demuestra Viveiros de Castro (1999) hay algo inasimilable aún en la situación más adversa, en la mayor de las disimetrías (la que aqueja a los indígenas “situados por Brasil”), como lo advertía Florestan Fernandes (1975) que originó dicha concepción, esa pertinencia del punto de vista subalterno para comprender una totalidad vale para todo tipo de subalternidades tal como lo elabora y lo retomamos de Fonseca (2006).<sup>9</sup> Así que para captar las estructuras que contienen los puntos de vista de dominantes, los dominados y sus luchas y relaciones de fuerza, no basta ni todas las declaraciones de vigilancia epistemológica, ni todas las declaraciones de haber hallado un lugar ahistórico que sirve de punto de mira definitivo. Declaración que nos lleva, con más frecuencia que la que se teme, a la identificación entre nuestro punto de vista, los parámetros de la totalización y la propia dominación. Todo dominocentrismo habla en nombre de ese supuesto saber, de la necesidad de la crítica -que no negamos- pero no da la más mínima chance a un hecho que debería elaborar para justificar sus pretensiones. La dominación que se denuncia con la grilla apriorística de la teoría de los iluminados iluminadores tiene sus compromisos con la dominación y los subalternos, con toda la debilidad que tengan, estructuran su mundo de vida de acuerdo con categorías que la percepción no relativizada del propio punto de vista tiende a ignorar o sancionar. Si se trata de mantener la exigencia de la crítica debe saberse que esto no se logra a costa de renegar (en el sentido freudiano de negar lo que se dice aceptar) con la necesidad de dar cuenta de la alteridad agitando el “temor al “populismo”

---

9. La referencia etnológica puede parecer extraña o inatingente. La cita ayuda a entender que no. Frente a la preponderancia del análisis de la colonización Fernandes (1975) reclamaba considerar el proceso en “rotación de perspectiva” desde el punto de vista de los indígenas. Si en una situación tan disimétrica el punto de vista de los “derrotados” y extinguidos” traía diferencias para la descripción, ¿como no lo haría una rotación de perspectiva para las batallas contemporáneas?

y al “etnocentrismo invertido”, sino de elaborar nociones de totalidad y de crítica que distancien la crítica del punto de vista dominante e incluyan, todo lo balbuceante que sea, el punto de vista subalterno. El proyecto de la crítica debe sofisticarse, tal como lo sostiene Boltanski, en un encuentro entre las formas clásicas de la crítica y las derivadas de una sociología pragmática que encuentra el fundamento sistémico de la necesidad de la crítica en los actores y en su imposibilidad de adherirse de forma total y permanente a la realidad (algo que retoma de forma menos crítica, pero no menos radical la inadecuación estructural sujeto/sistema que podrían sostener autores tan diferentes como De Certeau y Castoriadis). Así la insistencia y la contraposición en demostrar bien el carácter “emancipador”, bien el carácter “esclavizante o reproductivo” de la música electrónica (como en el caso del rock o a la cumbia villera, por mencionar algunos casos) obliga a realizar algunas interrogaciones desnaturalizantes del “marco teórico”. 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 es válido plantearse esta exigencia, hecha en términos inmediatistas, dicotómicos y simplificadores. Es necesario preguntarse si la pregunta del tipo “¿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 bajo el amparo de la categoría guía hegemonía.

En este contexto 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, salvo como 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 (por ejemplo, la hegemonía del “neoliberalismo” supone diversas formas de dominación simbólica diferentes 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 por “izquierda” el uso del tiempo al gobernador Duhalde –que quería terminar con la “nocturnidad”– o podía legitimar, a través de la apología del

hedonismo diversionista, 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, cualquier canción, incluida esta, debería examinarse además de “en uso y circulación”, “en contextos”, a lo largo de la historia que ayuda a resolver o en que se resuelve. En una obra que ejemplifica la fertilidad de la posibilidad de complejidad que reclamamos Blazquez (2014) logra, por “prepotencia de las descripciones”, mostrar como en el baile del cuarteto se afirman y luego fracasan en su captura hegemónica las posibilidades de autonomía de ciertos sujetos subalternos. Pero esto no sucede como resultado de una necesidad histórica, ni como efecto de una afirmación a priori, ni sin dar cuenta de todos los posibles puntos de fuga de esa situación que en este caso resultan desbaratados.

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. Tal vez sea que como resultado de “pedirle demasiado” luego “se encuentra nada”.<sup>10</sup>Y en todo esto no deben dejar de computarse los efectos de la proyección dominocéntrica que ya hemos comentado en la construcción de los objetos de investigación: así no solo se ignoran las verdaderas texturas de los fenómenos contrahegemónicos sino que se los busca a la medida de los ideales del investigador. Y como la batalla por la hegemonía 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 muchas veces imposible de lograr de constatar un rango de efectos que sólo se presentan agregados y más claramente en unos momentos de lo histórico que en otros. Esto sin contar que, como la medida de lo contrahegemónico es 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 de manera que cualquier fenómeno alcanza ese listón). Si alguien pretende haber resuelto todas estas cuestiones ¿no resultaría sospechoso de sobre-análisis? 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/

---

10. Parte de los estudios sobre piqueteros, por ejemplo, reproduce esta improductiva oscilación: si no fueron lo que esperaba Toni Negri, entonces son clientelistas.

contrahegemónico 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 que siempre es más estrecha). En estos casos se propone una escala de análisis que excede la unidad de observación, pero se olvida ese hecho y se termina queriendo, obstinadamente, como decía Geertz cuando amonestaba ciertos usos del método etnográfico, “observar el mundo en una taza de té”. Insistimos: no es necesario prescindir de esta perspectiva, es necesario no utilizarla mecánica y simplificadoramente. Pero obviamente pesa otro elemento propio de la escena de las ciencias sociales: los investigadores se prestigian de la mano de objetos prestigiosos. ¿Cómo no buscarían entonces que sus fenómenos sean siempre decisivos?

## *II.2. La hegemonía como punto de llegada*

Sin embargo no sólo se trata solamente 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, si no, también, de menos. Una amplitud que se sacrifica, tal vez innecesariamente, pues la pregunta por la hegemonía, redimensionada, hasta se beneficiaría de estas aperturas. Si se toma en cuenta todo lo que esa música incide en prioridades en cuanto al uso del tiempo y la conciencia, a normatividades sexuales, a relaciones con la propiedad y la profesión, a patrones perceptivos, a 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 la 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 específicos y tantas variaciones a considerar.

A los fines de entender cómo se relacionan un género musical, sus seguidores y sus usos con “el capitalismo”, 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 del espacio en que esa viga es maestra. Es fácil encontrarla cuando tenemos los planos y cuando los planos son universales. Pero 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”, y es así que son las formaciones hegemónicas, será muy difícil hallar hegemónicas por decreto apriorístico en el análisis como si esto fuese posible de recetar.

Pero aparte, se verá, 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. La música existe en la vida de los jóvenes y, aún cuando portase relaciones hegemónicas, esperando la captación de nosotros, los sagaces de siempre, también porta interpe-laciones que construyen corporalidad, oído, sensibilidad a la vibración, capacidad de imaginar. En todos estos terrenos, podrá verse con razón el terreno de concreción de hegemónicas. Igualmente, hay en ellos experiencia social variable, digna de registro e interpretación *per se* y no sólo 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 y de interpretación en marcos analíticos relativos a la “evolución” de las sensibilidades, las estructuras etarias, las articulaciones entre objetos y actores, etcétera.

Esto no implica hacer una regresión a la distinción entre “cultura” (“valores”) y “sociedad” (“conflictos”), como lo hace la sociología establecida de la primera mitad del siglo XX, 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 y 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, o cualquier otro género musical sólo tienen eficacia social e interés sociológico porque en la declaración de su gusto “se interioriza o se rechaza la dominación”?–). En este sentido es conveniente recordar una intervención: en su obra dedicada a los amantes de la ópera Benzecry (2011) muestra cómo es posible realizar análisis sociológicos de la música sin atarse a la necesidad de buscar correspondencias simplificadas entre la adhesión a la música y la pertenencia a un estrato sociocultural. Superada esa posibilidad críticamente nos deja ver cómo es posible pensar al gusto en términos de performances que deben

ser hermenéuticamente establecidas en todo un contexto en que esa figura, que emerge del diálogo entre el investigador y sus anfitriones es siempre una posibilidad histórica y nunca una categoría *urbi et orbi*.<sup>11</sup> Lo que en el caso de Benzecry aparece como amor y pasión es una respuesta cuya construcción empírica resulta ejemplar para encontrar en diversos casos diversas relaciones cuya definición es una pregunta empíricamente abierta.

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 para la dialéctica (tomando este término estricto sensu) en que debe fundarse una concepción de hegemonía que enfoca tanto el resultado como el proceso. El análisis inmediateista 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, lo premoldea y lo aniquila como experiencia.

### ***11.3. El canon y el análisis. Contra-hegemónico es lo que me gusta***

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*, su valor sociológico les resulta lógicamente imposible y socialmente “peligroso”, porque estéticamente intolerables o viceversa. La vieja y ajada máxima de Andre Gide, según la cual comprenderlo todo es justificarlo todo, abre una ventana de oportunidad a los que quieren filtrar su opinión inmediata, directa, natural, sin confrontación con la realidad, sobre el otro. En el plano del análisis sociológico de la música esto significa algo muy concreto: que en el espacio que niegan entre el juicio sociológico crítico (que problematiza la acción) y el juicio estético, reside, para ellos, un pegamento, un saber

---

11. La mencionada intervención resulta una de las más consistentes puestas en obra de los avances contemporáneos en cuanto al análisis social de la música y, en nuestra lengua, es una de las más necesarias actualizaciones de las que este trabajo se halla tributario y, tentativamente, prolongador. En ella la captación de la prioridad que un grupo otorga a una práctica musical, captada en términos de una metáfora como el amor, se revela como uno de ellos ejemplos más fértiles de la concepción por la cual, integrando abordajes contemporáneos, el propio libro aboga: entender el gusto a partir de lo interno, sin disolverlo en una razón exterior.

siempre reivindicado de antemano y equipolente en los dos planos (estético y analítico). Por eso es que resulta pertinente la crítica que plantea Alabarces (2012) a los análisis que consisten en la “desenfada exhibición narcisista del analista como intérprete” que es, a nuestro juicio, la mejor forma de decir que sucede lo que no debe suceder para que el análisis sea válido: que el análisis se identifica con un canon que al mismo tiempo se pone como parámetro sociológico “objetivo”.

Esta posición de saber autoatribuida sin ninguna modestia es la del 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 estructural. 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 (y por lo tanto permite la crítica de esas adhesiones in toto, partir de su componente estético tomado como la punta del iceberg hacia el conjunto de su ser tomado como su verdadera dimensión).

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 como las categorías de plausibilidad de un determinado campo, son parte tomadora en el juego que analizan.

Tomemos la siguiente contraposición de la bibliografía relativamente reciente pertinente para nuestro tema. 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, Salerno, Silva y Spataro (2008), 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 tiene 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 para complementar una interpretación que podemos suscribir en casi todo. 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. Pero también son parte de esa lógica las miradas miserabilistas que sólo registran subordinación inconsciente, desconocimiento de los efectos del poder que sólo el sociólogo puede vislumbrar. La atribución consecuente de una “politización por posición”, una politización, nos parece precisa y justa porque preserva la diferencia y no la traduce equívocamente (y aunque es cierto que se corre el riesgo de pensar que toda diferencia que no alcance el altísimo listón ser contrahegemónica, portadora de una “historización adecuada”, o sea con todos los requisitos que cabría llenar para ello, sea asimilada siempre a la macrocategoría “resistencia por posición”, también es cierto, al menos, que no se le niega el mínimo de positividad ontológica que asiste a la alteridad que difiere y por hacerlo resiste).<sup>12</sup> 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, como resultado de hallar “nada”, el rabioso 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 con las posiciones del investigador.

Tamaño ventaja surge, insistimos, por la suspensión del juicio político propio a la hora de dar cuenta 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 la oposición que exige la plena

---

12. De alguna manera la idea de “resistencia por posición” se aproxima a lo que he señalado hace un tiempo (Semán 2006, 2010): la resistencia más allá del proyecto de resistir, una forma de resistencia en sí que no se debe a ninguna objetividad socioeconómica, sino a que en el peor de los casos siempre hay un mínimo de agencia que hace que “la cultura” sea, por definición, contrapuntísticamente elaborada.



formación de estas dos categorías. Tampoco se deja capturar por alternativas oscilarían entre el “sacrosanto” ethos antirrepresivo juvenil que acerca el fragmento fresco a la selección de movimientos sociales que confluyen idealmente en la contrahegemonía o en el rebaño “conservador” 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 rase-ro, mientras las mantiene como punto de contraste iluminador.

El rodeo que iniciamos más arriba puede culminar: si en el análisis de la politización se puede tomar distancia de las categorías canónicas de la política, 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?

Dicho todo esto puede entenderse que el uso de la perspectiva analítica que enfatiza los fenómenos hegemónicos, es más productiva si reconoce, en la complejidad de lo social la pluralidad de dimensiones, la pertinencia de un enfoque temporal, y la ambigüedad de los desempeños de las acciones, trayectorias y proyectos, la heterogeneidad entre lo estético y lo sociológico. A esta necesidad las concepciones contemporáneas de los fenómenos musicales tiene mucho que ofrecerle si se las entiende en parte como mediaciones conceptuales para comprender mejor los funcionamientos hegemónicos, en parte como el señalamiento de un conjunto de mediaciones concretas que delinear dimensiones sociológicamente relevantes tanto para complejizar la percepción de la hegemonía como para lo que escapa a las disputas hegemónicas.

### **III. La música como sociedad, lo musical de la agencia.**

Las posiciones de Hennión (2002) y DeNora (2000) 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. La necesidad de entender la música como parte de un sistema de relaciones hegemónicas podría encontrar en estas concepciones dos elaboraciones complementarias que ciñen y elaboran productivamente esa exigencia.

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 con los ritmos de la sociedad. Ritmos que muchas veces son de largo plazo, se construyen y sedimentan en capas de sentido que disponen la acción y tienen efectivamente una duración que el antiesencialismo en piloto automático no puede registrar.

En este sentido, las posiciones de Hennion y DeNora proponen una especificación de la relación música-sociedad que desarrolla dos aspectos de la densidad y la interpenetración constituyente que asiste a lo que llamamos “música” o “sociedad”. Hennion delinea la superación sin disolución absoluta de la relación entre el sujeto y el objeto disponiendo la red de mediaciones en la que surge el objeto de análisis, e introduce también la mediación de las cosas, la “actancia” de los objetos como parte de la red que determina lo musical. DeNora amplía la idea de agencia y su relación con el plano estético y, desde el punto de vista de la misma, también emprende una crítica paralela a la dicotomía sujeto-objeto ayudando a problematizar la ambigua y muchas veces insidiosamente equívoca noción de “contexto”. A partir de ellos, el paralelismo música-sociedad puede ser sustituido plenamente 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.<sup>13</sup>

### *III.1. La música como sociedad*

Una primera cuestión es la que derivamos de Hennion. Para este autor, debe superarse una oscilación permanente de los análisis sociológicos. De un lado están las interpretaciones que conceden todo al supuesto sentido inmanente en la obra. Esta ha sido la posición propia de los musicólogos, pero también la de los que identifican el juicio sociológico con el canon.

---

13. Un escrito también pionero de Vila (2000) intentaba elaborar el vaivén entre, por un lado, interpretaciones estructuralistas, muchas veces materialistas, y, por otro, fenomenológicas, muchas veces “culturalistas”. Dicho esfuerzo antecede el camino de los que estamos citando e intenta dar cuenta de algo que en cierta época parecía difícil de asumir (el peso de lo simbólico). Los emprendimientos que citamos radicalizan la vocación de síntesis del argumento que recordamos. Pero ya no se trata solamente de la comprensión de mensajes, de su peso en la acción, sino de la acción misma. Aquel argumento mostraba además que no había correspondencia entre clases predefinidas objetivamente y estilos. Lo cultural y lo material se determinan mutuamente. El argumento de DeNora parte de que esa demostración es un argumento adquirido.

De otro lado la militancia interpretativa en el desenmascaramiento del carácter político que disuelve lo musical en una materia social que le es extraña tal como surge de la 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 enunciar un análisis sociológico (¿música buena o música mala?) o la consideración externa a las prácticas, ciega a su especificidad (¿música emancipadora o alienante?), con el consiguiente abuso de categorías sociológicas que se sobreimprimen al hacer y lo tergiversan. 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-negativamente- según el canon que opera en una época. Esta posición opera como denuncia de la hegemonía al señalar el horizonte contrahegemónico al que los “falsos rebeldes” “nunca llegan”. Y también lo hace como expresión de la hegemonía, al descalificar a los sujetos por no suponer en sus adhesiones y prácticas más que una forma degradada de lo establecido, una expresión a años luz de las vanguardias superadoras lo que representa una 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. 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 imposibles, sólo virtuales, del sujeto y el público. Estas mediaciones, como los océanos entre los continentes, producen un vaivén mucho más significativo que las orillas a las que más que unir produce en ese vaivén: el del sujeto y el objeto que se redefinen en ese

mover y, en última instancia, son parte de ese mismo movimiento<sup>14</sup>. Es necesario recuperar la complejidad de esa dinámica para entender que 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) atendiendo a los diferenciales de poder, de los que constituyen esa “asamblea”?

### **III.2. La ampliación de la agencia**

Esta última cuestión remite a la intervención de Tia DeNora (2001) que a este respecto resulta estratégica y nos permite plantear el segundo punto. 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 *per se*), 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 descripta en su investigación como elemento crucial de un dispositivo habilitante, en un promotor de la acción. De Nora se aproxima pragmáticamente a la cuestión del significado musical de forma tal que la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) resulta estéril. Se trata de entender, mas bien, que la música es lo que es tanto un recurso presente en una configuración social para la acción, el sentimiento y el pensamiento (p. 49). Es por eso mismo que resulta tan doloroso al oído escuchar que se refiere al “contexto” como al “accidente” en filosofía aristotélica. El “contexto” no se adiciona a la música ni a la acción como si esta fuera una “variable”, la engendra, como la ostra a la perla. Así, se trata tanto de atender a la interpretación musical como a su apropiación, pero en la dinámica en la que existen imbricadas subrayando y teniendo en cuenta su materialidad como música en tanto capacidad de afectar el mundo vital en el que está entramada y actuante. En el marco de estas consideraciones los usos de la música ya no son sólo el efecto de la lógica

---

14. Esto debería ser parte de una discusión más importante que es objeto de un eventual artículo aparte: la insistencia casi escolástica en la relacionalidad con la que se creen superar los esencialismos es inútil si se piensa que las entidades “son relacionales” y no, lo que sería más consecuente, que las relaciones son las que hacen aparecer las entidades.

subversiva de las apropiaciones, del desvío que las prácticas le imponen a las prescripciones de uso, sino de algo que implica esta idea, pero 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 es algo más que 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).

La teoría de los efectos sociales de la música que cuestiona De Nora concibió la agencia y la acción social en una época que, comparativamente resulta de bajo desarrollo de la industria cultural. Por ello 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” en la que las instancias de la industria cultural se han multiplicado y redefinido su forma. A este respecto, no es irrelevante para entender el papel contemporáneo de la música que DeNora agregue 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. Conforme a esto y si la música es, siguiendo a Hennion, sociedad, la acción social, siguiendo a De Nora, puede ser musical. Cuando estas dos afirmaciones se encuentran, puede inferirse que el todo (la “sociedad”, la “cultura”) tiene en la agencia expandida en su papel y su consistencia, una instancia analítica equivalente a un contrapunto dinamiza la totalidad (una representación disociada entre la agencia y la cultura, retoma y renueva la relación entre el actor y el sistema). Esta tensión entre cultura/sociedad y agencia es el terreno en que no sólo es posible re elaborar 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. Esto queda plasmado en una agenda posible que, al mismo tiempo, vale más allá y más acá de la hegemonía, pero le crean una urdimbre mucho más rica que la que suponen los análisis que señalamos críticamente como estrechamente dicotómicos.

#### IV. Palabras finales

Los estudios sociales de la música, y sobre todo los avances de estos estudios en el ámbito académico local han dado un salto cualitativo en los últimos lustros. A los poquísimos investigadores que tomaron estos temas en sus manos se han sumado decenas de jóvenes investigadores en formación que han dado lugar a una extensión inédita de los objetos de investigación en el campo de la música. De esa masa crítica surge el hecho de que se encuentran ante un panorama en el que las viejas preguntas, quizás las permanentes, pero no las únicas deben hallar un nuevo lenguaje. Y en este punto se trata de renovar las interlocuciones con la bibliografía contemporánea que se produce en contextos particularmente activos como el mundo anglosajón, el francés o el brasileño. El estancamiento en la naturalización de la relación entre juventud y música o la porfía en detectar hegemonías y contrahegemonías sin plantearse las condiciones bajo las cuales se definen y se captan esos movimientos testimonian la necesidad de ese diálogo tanto para redefinir productivamente las preguntas por las relaciones entre “sociedad”, “música y “poder” como para liberar y producir otras interrogaciones que se agregan legítimamente a las inquietudes irrenunciables del proyecto crítico bajo cuya inspiración se desarrollan las ciencias sociales.

Aquí hemos querido destacar tanto el agobio al que tienden ciertos usos clásicos como la posibilidad de una intersección productiva entre los planteos renovadores y las inquietudes permanentes del proyecto crítico: la producción de relaciones de fuerza en un nivel simbólico y material puede comprenderse mejor en términos de términos de concepciones que dimensionan de una forma más amplia y precisa las prácticas que intervienen en esa producción. Y es toda una necesidad la de aprovechar esos recursos para librarse de la tentación a la que casi siempre se cede contradiciendo inconscientemente el proyecto crítico: la de identificar el juicio estético con el juicio sociológica. La defensa encarnizada, prepotente y al mismo tiempo ingenua de la superioridad supuestamente universal de unas formas musicales históricas y singulares no deja de ser nunca un parroquialismo que hace de esa pretensión el naufragio de una crítica siempre dispuesta a creer que esta vez, esta vez sí, mi punto de vista es universal, abarcativo e inobjetable, para descubrirse tiempo después de todos los desprecios vinculada al canon, a los poderes que lo sostienen y a los que se quería someter a crítica.

Pero tal vez en este diálogo entre las preguntas de siempre y las nuevas concepciones resta una virtud más por explorar. Si el esteticismo realiza un juicio sociológico perverso, no es menos cierto que el sociologismo que resulta de la consagración siempre placentera del sociólogo cómo último intérprete inapelable puede moderarse cuando se vuelve críticamente sobre categorías sociológicas que deliberadamente se hacen ciegas a la especificidad de los campos. En ese sentido el movimiento que da cuenta de

la estetización de la agencia y el que repone la contingencia de lo social vuelven a insistir sobre un hecho que frecuentemente se olvida: entre el sociólogo y los campos no existe ni un abismo, ni un muro impenetrable ni una confusa continuidad sino una grieta viva en la que es preciso no dejar de trabajar. Esa no es una novedad absoluta, pero es el llamado que desde el mundo de la especialización y la “subdisciplina” se tiende, creemos que con pertinencia, a las ciencias sociales en general.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 2012. “Transcultururas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas.” *Cultura y representaciones sociales* 7 (13): 7-38.
- Alabarces, Pablo, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro. 2008. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, compilado por Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, Pablo. 1995. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- 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 *The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies*, editado por Steve Redhead. Oxford: Blackwell Publishers.
- Blázquez, Gustavo. 2014. *Báilalo: género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- Blázquez, Gustavo. 2009. “(Des) Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades”. Presentado en el Encuentro Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas, Abril, Córdoba.
- . 2009. “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación. Etnografía en la pista de baile”. Presentado en II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, septiembre, Salta.
- . 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.
- Boltanski, Luc. 2009. *De la Critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Francia: Gallimard.
- Carassai, Sebastian. 2014. *Los años setenta de la gente común*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2009. “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires.” *Religio e Sociedade* 29 (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 *Las Palabras y los Pasos. Etnografías de la danza en la ciudad* compilado por María Julia Carozzi. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- De Souza, Gabriel. 2006. *Montevideo electrónico*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Fernández, Florestan. 1975. “Tendencias teóricas da moderna investigacao etnologica” en *Investigacao Etnologica no Brasil e outros ensaios*. Brasil: Global.
- Flores, Marta. 1993. *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gallo, Guadalupe. 2011. Proyecto de tesis de maestría, FLACSO Argentina.
- Garriga Zucal, José. 2008. “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: roqueros”. En *Revista Transcultural de Música* 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.
- Gore, Georgina. 1997. “The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture”. En *Dance in the city*, editado por Helen Thomas. 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, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- Leff, Laura, Milena Leiva y Alejandra García. 2003. “Raves: las fiestas del fin del milenio”. En *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos*

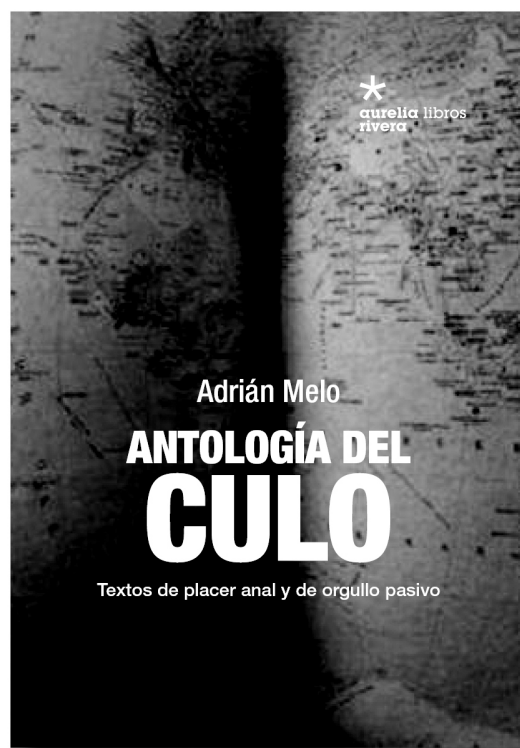


*de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, coordinado por Ana Wortman. Buenos Aires: La Crujía.

- Liska, María Mercedes. 2009. "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados". En *Revista Transcultural de Música* 13: 1-11.
- Kuper, Adam. 1988. *The invention of primitive society. Transformations of an illusion*. London: Routledge.
- Manzano Valeria. 2014. *The Age of Youth in Argentines Culture, Politics, and Sexuality from Perón to Videla*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Manzano, Valeria. 2010. "Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966" en *Los 60 de otra manera*. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina. Buenos Aires: Prometeo.
- Martín, Eloisa, 2001. "Cumbia, birra y faso: Em torno das possibilidades políticas de um gênero musical na Argentina contemporânea". Presentado en la IV Reunión de Antropología del Mercosur, Curitiba.
- . 2008. "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90". En *Revista Transcultural de Música* 12.
- Míguez, Daniel. 2006. "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y trasgresión en la periferia de Buenos Aires". En *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, editado por Daniel Míguez y Pablo Semán. Buenos Aires: Biblos.
- Pini, María. 1997. "Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine". En *Dance in the city*, editado por Helen Thomas. New York: St. Martin's Press.
- Reynolds, Simon. 1998. "Rave Culture: Living dream or living death?". En *The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies*, editado por Steve Redhead. Oxford: Blackwell publishers.
- Rietveld, Hillegonda. 1998. "The House Sound of Chicago". En *The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies*, editado por Steve Redhead. Oxford: Blackwell publishers.
- Semán, Pablo. 2004. "Neoliberalism and rock in the popular sectors of contemporary Argentina". En *Rockin' las Americas. The global politics of rock in Latin/o America*, compilado por Deborah Pacini Hernández, L'Hoeste Fernández y Zolov Eric. Pittsburgh: 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* 23.
- Semán, Pablo y Guadalupe Gallo. 2010. "Superficies de placer". En *Cuestiones de Sociología*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

- . 2008. “Rescate y sus consecuencias. Cultura y Religión solo en singular”. En *Ciencias Sociales y Religión/Ciencias Sociais e Religiao* 10: 73-94.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 2008. “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ‘tribus’”. En *Revista Transcultural de Música* 12.
- Spataro, Carolina. 2011. “Conversaciones con una fan: modelos de feminidad y masculinidad en la música de Arjona”. En *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*, coordinado por Silvia Elizalde. Buenos Aires: Biblos.
- . 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* 1.
- 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*. 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 *Recepción Artística y Consumo Cultural*, coordinado por Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk. 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*
- . 1985. “Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”. En *Los nuevos movimientos sociales 1. Mujeres. Rock Nacional* editado por Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila Pablo y Pablo Semán. 2011. *Troubling Gender*. Philadelphia: Temple University.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1999. “Etnología Brasileira”, en *O que ler na ciencia social brasileira(1970-1955)* organizado por Sergio Miceli. Brasil: Sumare ANPOCS CAPES
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

NOVEDAD 2015\*



"Hay una característica común que enlaza las existencias de los gays con sus culos: en un principio es el insulto. Y frecuentemente ese insulto fundacional a los gays que explicita Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay* (1999) se concentra, está dirigido o alude a sus traseros. En *Por el culo. Políticas anales* (2011) Javier Saez y Sejo Carrascosa dan cuenta de cómo el culo es particularmente el gran lugar de la injuria. Luego de hacer un extenso –y no exhaustivo– catálogo de expresiones agravantes de diferentes partes del mundo que involucran al trasero (“Anda a lavarte el culo”, “Culeado”, “Que te den por el orto”, “Lameculos”, “Pinche ojete”, “En las duchas no te agaches, cuidado con el jabón”, “Culo roto”, entre tantos otros) afirman que una de las primeras cosas que aprendemos los seres humanos varones es que “que te cojan por el culo” o “tener el culo abierto” es algo terrible, algo que degrada, que reduce.”.



**aurelia libros  
rivera**

facebook.com/aurelialibros

\* Libro en preparación, puede ser que esta no sea la portada definitiva. [nota del editor].

## **An E-Mail Exchange and All That Jazz**

Howard S. Becker y Robert R. Faulkner

### **Resumen**

Este trabajo muestra el intercambio de correos electrónicos de Howard S. Becker y Robert R. Faulkner, cuando estaban preparando su libro titulado *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action*, en el que analizan a los músicos de jazz y la improvisación jazzística. El poeta Franck Leibovici y Dianne Hagaman trabajaron juntos para ordenar la correspondencia electrónica que ilustra el proceso creativo y de colaboración científica que consistió en la preparación del libro de estos autores.

Jazz; colaboración científica; proceso de escritura

### **Abstract**

This paper shows the email exchange records of a scientific collaboration between Howard S. Becker and Robert R. Faulkner, when they were preparing their book called *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action*, in which they analyse the jazz musicians. Poet Franck Leibovici and Dianne Hagaman worked together to put the electronic correspondence in order, which shows how the book was prepared by Becker and Faulkner. This e-mail exchange reflect the scientific collaboration between them and makes a picture of the creative process.

Jazz; scientific collaboration; writing process

# Pensando juntos: la historia de un proyecto de investigación\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 149-171.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Howard S. Becker\*\* y Robert R. Faulkner\*\*\*

Oficios y  
prácticas

## Cómo surgió este escrito

En algún momento antes de Junio 2003, Robert R Faulkner (Rob) y Howard S Becker (Howie), en ocasiones llamado “Conde” por Faulkner, empezaron a pensar seriamente en un proyecto para estudiar la improvisación jazzística y a los músicos de jazz. Como Faulkner vivía en Massachusetts, en la Costa Este del continente Norteamericano y Becker vivía en la Costa Oeste, hicieron gran parte de su trabajo conjunto vía mail a excepción de algunas reuniones cara a cara.

La correspondencia continuó por varios años y su libro, *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action* fue publicado por la University of Chicago Press en 2009. Le siguió una traducción francesa *Qu'est-ce qu'onjoue, maintenant?* (La Découverte: Paris, 2011).

En el otoño de 2010, Becker y su esposa, la fotógrafa y escritora Dianne Hagman, pasaron tres meses en París como de costumbre. Un día, Becker recibió un *e-mail* de un poeta y artista conceptual llamado Franck Leibovici, quien había leído el libro anterior de Becker llamado *Telling About Society* y creía que tenían intereses en común. Los tenían; y Dianne

\* Este artículo presenta una parte del intercambio epistolar entre Howard Becker y Robert Faulkner al tiempo que escribían *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action* (University of Chicago Press, 2009). El intercambio de correo electrónico se publicó en 2013 como *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*. <http://goo.gl/1OwCAO>  
Traducción: María Jimena Montaña (CHI-UNQ/CONICET). Traducido de Becker, H. y Faulkner, R. 2013. *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*. USC Anneberg Press.

\*\* Investigador Independiente.

\*\*\* Departamento de Sociología, Universidad de Massachusetts Amherst.

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

149

y Howie conocieron a Franck. Quien rápidamente los invitó a ambos a contribuir con un gran proyecto que tenía en marcha en Les Laboratoires d'Aubervilliers, llamado *des formes de vie (las formas de vida)*. Franck explica los detalles de todo esto en el prefacio de este libro.

Alcanza con decir que Becker inicialmente pensó que no podría contribuir con el proyecto por la que a él le parecía una razón suficientemente buena: que él no era un artista y por lo tanto no tenía idea de qué forma podría tomar una contribución suya. Hagman, quien había vivido el proyecto Faulkner/Becker desde las primeras ideas al libro publicado, tuvo una nueva y mejor idea. Recordó los cientos de e-mails que ambos habían intercambiado y estaba convencida de que documentaban la historia de los eventos que culminaron en *Do You Know?* de un modo que ordinariamente no sucede con ningún proyecto sociológico. El accidente de la geografía había provocado que la minuta de la comunicación, ordinariamente condensada en un término como “historia” o “desarrollo”, hubiera quedado escrita y estuviera entonces disponible para ser inspeccionada. Ella y Becker revisaron el archivo entero y se convencieron de que la historia del proyecto efectivamente estaba contenida en la correspondencia electrónica. (Su propia contribución al más amplio proyecto de Leibovici, “32 Cutaways”, fue una pieza en video).

Becker le escribió a Faulkner comentándole esta posibilidad y éste se mostró inmediatamente entusiasmado. Becker juntó todos los e-mails y le envió el resultado a Leibovici, quien se mostró igual de entusiasmado. La pieza fue una de las cientos que conformaron el corpus del trabajo que se convirtió en el proyecto terminado (si es que se puede decir que un proyecto como este en algún momento está terminado). Algunos fragmentos aparecieron en dos páginas del libro que documentó el proyecto (*des forms de vie): une écologie des pratiques artistiques (Les Laboratoires d'Aubervilliers and Questions Théoriques: Paris 2012)*. Becker y Leibovici “actuaron” una parte de la correspondencia que había sido traducida al francés, Leibovici leyó la parte de “Becker” y Becker leyó la parte de “Faulkner”.

Leibovici decidió que el modo apropiado para exhibir la correspondencia sería en un libro, pero no surgía ningún medio de publicación obvio. Hasta que Larry Gross, Director de la Annenberg School of Communication en la Universidad del Sur de California propuso que la Annenberg Press, la imprenta de la Universidad, lo publicara como libro electrónico. Todos los involucrados estaban entusiasmados.

Incluso luego de descubrir que eso significaba más trabajo por delante. Los e-mails no estaban en perfectas condiciones. A muchos les faltaban las fechas y otra información identificatoria y era necesario revisar todo el corpus para asegurarse que resultara relativamente claro para los lectores además de para aquellos que los habían escrito. Hagmann se encargó de este trabajo y examinó las computadoras de la pareja para encontrar el

set de originales más exacto a partir del cual poder construir un racconto preciso de los eventos que inspiraron y produjeron las principales ideas del libro. Su meticuloso trabajo, garantizó que los materiales estuvieran en la mejor forma posible.

Becker y Faulkner leyeron la versión completa e hicieron algunos cambios editoriales menores, ocasionalmente cambiando nombres y tomando otras medidas para proteger el anonimato de personas que no sabían que estaban participando de un proyecto de investigación (de hecho, por momentos ni Becker ni Faulkner tenían completamente claro que ellos *efectivamente* estuvieran haciendo un proyecto de investigación). Leibovici propuso que el documento incluyera una especie de “paisaje sonoro” hecho de las canciones a las que ambos corresponsales se referían constantemente a medida que recolectaban las entrevistas, observaciones y reminiscencias que constituían el material con el que trabajaron. La publicación electrónica hace posible insertar referencias electrónicas en dicho material de modo que cuando una canción es mencionada por primera vez en la correspondencia, el título contiene un hipervínculo que lleva a la representación de esa canción en youtube con tan solo un click (esto significa que en muchas ocasiones uno verá una breve publicidad antes de que comience la música). Fuera de esto, los e-mails son presentados tal como fueron escritos, incluyendo todo tipo de informalidades, chistes, referencias personales, etcétera, las cuales no hemos intentado explicar. Creemos que el lenguaje semi-privado se vuelve entendible rápidamente.

A lo largo del camino, Larry Gross y Arlene Luck, la editora a cargo de Annenberg Press, mantuvieron el proyecto manejable, avisándonos cuando alguna idea no resultaba práctica económica o técnicamente.

Todo lo cual prueba que la vieja máxima estaba en lo cierto: se necesita un montón de gente para hacer un libro.

Pensando Juntos

De: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Fecha: 6/28/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard S. Becker hsbecker@earthlink.net

Conde, No me sé “I Can Dream Can’t I?” pero la voy a aprender porque si no lo hago, eso querrá decir que vos sabés otra canción más que yo no sé y odio eso... lo odio. Quiero decir, odio no saber canciones que vos sabés y que vos sepas más canciones que yo.

¿Tenés la música de la canción en cuestión? No “There will Never Be Another

You,” sino la otra. No la puedo encontrar en mis *fakebooks*.<sup>1</sup>

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

“I Can Dream Can’t I?” Creo que la toco en Mi Bemol, pero puede que sea Sol también. ¿Cuál es la diferencia? Bueno, posiblemente Mi Bemol sea mejor para la trompeta debido al rango. Mi recuerdo más acabado de esta canción en este momento es (no lo vas a poder creer) la grabación de las Hermanas Andrews, con Patti Andrews demostrando que realmente podría cantar si la dejasen hacerlo. (Sé esto porque Paul Taylor hizo una danza maravillosa llamada “Company B” con una colección de grabaciones de las Hermanas Andrews y esa es una de las canciones- la danza es sobre soldados de la Segunda Guerra Mundial y todo eso, muy sombría.)

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Deberías dejar de intentar saber todas las canciones que yo sé, este es mi gran derecho a la fama y ya estaba trabajando en ello cuando vos eras aún un bebé; y además, acompañé a muchos cantantes de a ratos y es una cosa muy mía. Sólo personas como Mike Greensil, el pianista británico que vimos en Moose, están tan locas como yo en esta área, y yo me sé un par que él nunca escuchó.

Es gracioso, pero cuando toqué en Dinamarca, el bajista preguntó por e-mail qué canciones podríamos tocar y yo le mande una lista de posibilidades y él me contestó diciendo que creía conocer muchas canciones, pero que yo había dado con 7 de las que jamás había escuchado hablar.

---

1. Se llama *fakebook* a toda colección de partituras destinadas a que un ejecutante, que está suficientemente familiarizado con la lectura de partituras, aprenda rápidamente una nueva canción. Cada canción en el libro contiene la línea melódica, los acordes básicos y las letras, la información mínima indispensable para que un músico improvise un arreglo en una canción.



Y no estoy contando las que me sé más o menos pero no enteras porque me faltan algunos puentes aquí y allá y son difíciles de rastrear. Tales como «We Go Well Together,» o «Humpty-Dumpty Hear” (la que solía tocar Glen Miller, no la canción hillbilly) y así.

De: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Fecha: 6/28/03

Subject: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard S. Becker [hsbecker@earthlink.net](mailto:hsbecker@earthlink.net)

Ok Sr. Sabelotodo. Encontré dos artículos clásicos de Dick Hyman titulados “Keyboard Journal” en la revista, ah, Keyboard. Dios, estoy volviéndome loco como fácilmente podrás detectar. Bueno, Dick Hayman tiene para decir algunas cosas fantásticas sobre cómo Bob James y Phil Woods, en Keyboard Enero '82 y Phil en Down Beat advirtieron que la nueva cosecha de músicos tiende a ser “deficiente en el repertorio. Demasiado seguido, los músicos más jóvenes no conocen las canciones que aún son moneda corriente entre los músicos de todos los estilos de jazz”. Joder, “explotación”<sup>2</sup> como “moneda corriente”. El artículo está, nuevamente para ser redundante, en Keyboard Abril y luego en Mayo 1982 pp.56-57. **¿Título?** “*150 Standard Tunes Everyone Ought to Know*”. **¿Te encanta?** **Después, en Mayo:**»*150 More Tunes Everyone Ought to Know*” continuado en la página 64, que como un tonto, no copié bien Sr. Académico Erudito. Por esto, te cortaban la cabeza o las pelotas o ambas, en Venecia 1300-1330. Te voy a mandar los listados abreviados y nos sentaremos alrededor de una fogata y contaremos historias cuando vaya a tus pagos.

¿Te estás preguntando por qué es importante esto? Bueno, estuve dos meses revolviendo el maldito departamento buscando esta cosa de Dick Hyman en Keyboard porque creía que sería un ejemplo perfecto del asunto del “repertorio” y si Phil y James se quejan de que los chicos no conocen ninguna canción, o no saben cómo tocar en modo Dórico y otros riffs de venganza de la gente ostinata, entonces, esto encajaría bien con el tema de aprender el repertorio.

Estoy planeando entrevistar, ejem, si esa es una palabra seria, sobre la práctica y el aprendizaje de canciones. O, mejor aún, podés

---

2. La explotación (“exploitation”) se refiere a la práctica y explotación de rutinas, canciones, soluciones, motivos, riffs, progresiones de acordes, ejercicios, etcétera

insertar tus dos centavos y hacer de eso dos párrafos sobre la *Cultura de la práctica* (“*Shedding*<sup>3</sup> *Culture*”).

“Tarde o temprano” dice Hyman, “alguien te va a pedir que toques ‘Stardust’”.

La oración que precede a ésta es la gema, acá va:

“Aunque estoy de acuerdo con que no sólo el jazz, sino la música popular en general le ha estado escapando a la disciplina del cambio de acordes, creo que un músico, y en particular un pianista, está gravemente sub-preparado si él o ella se embarca en una carrera basada fundamentalmente en el modo Dórico”. Gracioso de “ja-ja”. No gracioso- extraño. ¿No? Miré la lista. No me sé “Yours Is My Heart Alone.” Tampoco sé “I Surrender, Dear”. No sé “Can’t We Talk It Over.” No sé “Japanese Sandman.” Oh bueno, me sé “Stardust.”

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Bueno, en realidad no me sé “Yours Is My Heart Alone,” pero creo que está en mi antiquísimo *fakebook*. “I Surrender Dear” era una de las estándar cuando yo empecé y era una de las ocho canciones que Lennie T. tocaba (junto con “Don’t Blame Me,” “Ghost of a Chance,” “What Is This Thing Called Love,” etcétera). “Can’t We Talk It Over” es otra que me se más o menos, nunca la tocamos (a diferencia de “Can’t We Be Friends”) y “Japanese Sandman” no es algo que querrías tocar, es demasiado simple, del estilo de “Tiger Rag” o algo así. Pero tiene razón en que el modo Dórico no te permitirá sobrevivir la noche, especialmente si hay algún pedido. ¿Tiene alguna de mis favoritas como «Do It Again»?

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

---

3. *Shedding* es lo que uno hace cuando aprende un repertorio, canciones, toca líneas musicales una y otra vez, practica arpeggios y escalas, imita líneas musicales tocadas por otros y explora su instrumento de arriba abajo en busca de su propio estilo y sonido. Es explotar lo que se sabe y mientras se intenta explorar lo nuevo y lo difícil.

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

OK, acá está el resultado de mi investigación. “Can’t We Talk It Over?” es de los 30, creo, escrita por Victor Young y Ned Wassington y grabada por muchas personas. “Yours Is My Heart Alone” es de una operetta de Franz Lehár (dejate de joder Mr. Hyman, suficiente) y Sinatra la grabó con Tommy Dorsey y en otro lugar. No tengo la música para ninguna de las dos en mi fabuloso y antiquísimo *fakebook*.

Mala suerte.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Creo que Hyman se equivoca al no tomar en cuenta que la moneda corriente, cambia. Canciones que solían ser moneda corriente ya no lo son y surgen nuevas. Sin embargo, durante un largo tiempo existió algo así como un núcleo duro que “todos sabían”.

En mi época, se retrotraía hasta las canciones de Dixieland, de modo que aunque ya nadie tocaba así, todos sabíamos por ejemplo, “Muskrat Ramble” o “River boat Shuffle” o seguro sabíamos “Basin Street Blues.” Se fueron agregando otras cosas: “How High The Moon,” “Laura,” etcétera, a medida que aparecieron y a la gente le gustaron los cambios y alguien las grabó. Algunas se convirtieron en moneda corriente fundamentalmente por grabaciones hechas por gente del jazz, incluso cuando se hicieron por las razones equivocadas.

De modo que todos saben cosas como “Mean To Me” (recuerdo que vos lo grabaste un solo con un falso salto de octava) o “What A Little Moonlight Can Do” sólo porque Holiday y Wilson tenían ese contrato para grabar un par de canciones nuevas todos los meses.

En fin, así es como se constituyó el “canon” de las “estándares”. Había cosas base que todos creían que todos sabían. Había canciones marginales que locos como yo conocían y se las enseñaban a otras personas. Había canciones que casi nadie sabía (como las canciones de Alec Wilder que me gustan a mí) porque nunca fueron populares o porque no se tocaron mucho y canciones que fueron populares en el Hit Parade y después

desaparecieron pero que a algunas personas les gustaba tocar (como a mí) y por eso se mantuvieron ligeramente vivas. También había canciones de shows que a algunos locos (como yo) nos gustaban, como “Little Tin Box” y las tocábamos aún si a nadie les gustaban ni las tocaban. Etcétera.

Había mucha estabilidad en el núcleo duro gracias a las grabaciones clásicas que mantenían vivas cosas que de otro modo, hubieran desaparecido. Si la memoria no me falla, Hawkins de Chu Berry o alguien, hizo una grabación clásica de “I Surrender Dear” que todos los saxofonistas sabían y querían que uno los acompañara en su versión de la misma.

Pero hace unos diez años atrás aproximadamente, empecé a conocer gente joven que nunca había escuchado nombrar por ejemplo “Sunny Side of the Street,” o “You Can Depend On Me,” pero sí sabía “Joyspring” o “Godchild” y otras canciones de ese tipo que se habían convertido en lo que su “todos” sabían. Me aprendí algunas de esas canciones pero no todas, porque para ese entonces ya no estaba tocando tanto y mi repertorio se había vuelto cada vez más excéntrico a medida que yo tenía menos en común con otros músicos.

Si querés, podemos trabajar juntos en esto. Creo que es un aspecto interesante de tocar jazz sobre lo que nadie ha pensado demasiado hasta que vos te interesaste.

De: Faulkner Robert [faulkner@soc.umass.edu](mailto:faulkner@soc.umass.edu)

Asunto: Re: a thought on a thought

Fecha: 6/29/03

Para: Howard Becker <[howardsbecker@gmail.com](mailto:howardsbecker@gmail.com)>

Conde. Tal como lo sospechaba, Hyman está jugando a ver quién la tiene más larga en el sentido de a ver quién se sabe las canciones más oscuras. Lo cual me recuerda a los cancheros de las estadísticas que se enorgullecen de saber las técnicas más sofisticadas y oscuras y se aseguran de que uno se dé cuenta que no las conoce. Es un tanque de tiburones; como dijo uno de mis encuestados (o es informantes): nadar o morir. Estupideces. Hay que prestarle atención a cualquier cosa de Victor Young.

Si cambiás la voz y pretendés ser un informante al que yo lo hice la siguiente pregunta – ¿crees que el canon de las canciones ha cambiado?- entonces, habrás agregado una muy reveladora cantinela al campo de, ejem, la “*explotación*”. Los cambios centrales los acabas de describir. Del mismo modo en que tengo entendido que por estos días, la canción estándar de cualquier sesión de improvisación es “Giant Steps”, Giant Steps de mierda. Yo ni siquiera puedo tocarla. De hecho, esto es bueno y deberías escribirlo, oops ya lo hiciste, de modo que puedo usarlo, en el sentido de “tratarlo” como un documento del canon que cambia ¿o no? No tengo ni

idea de qué estoy hablando. Así que esta es definitivamente una discusión para Moose (si sabés a qué me refiero). ¿Conocés Mooch theMoose? El puente es muy difícil ¿No? Chequealo. A todo esto, Milt Hinton, tiene una gran foto de tu héroe Alec Wilder con Red (Norvo, no Mitchel) en Bass Line.

El repertorio que uno debe aprenderse cambia, o en nuestra jerga, cambia el repertorio estándar y la moneda corriente como decís vos, lo que implica que el repertorio es una construcción (subrayado), de modo tal que la “*explotación*” “se mueve constantemente como un blanco para ser aprendida, absorbida, tocada y así sucesivamente.

Los músicos no estudian y aprenden el “disco” de modo pasivo – lo que nos recuerda la fabulosa etnografía de Eliot (Freidson) sobre la práctica profesional (conjunta) en *Doctoring Together* (1975), aunque “práctica” es utilizada de formas muy diversas. ¿Riverboat Shuffle? ¿Eh? “Se agregaron cosas...” es una gran idea.

En el Apéndice B Eliot pregunta sobre las técnicas que debían ser aprendidas cuando un doctor se sumaba al grupo médico. Es la misma pregunta que le estoy haciendo a algunos de los músicos cuando me parece apropiado; i.e. cuando no hace quedar al entrevistador como un tonto culturalista. “¿De qué carajo estás hablando Rob? ¿Por qué me preguntás esto? Vos lo sabés. Yo lo sé. Qué es esto, ¿algún tipo de “ENTREVISTA”?”

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Rob, esto es fabuloso. Si seguimos escribiendo ida y vuelta, tendremos una Cosa completa, si sabés a qué me refiero.

Puedo imaginarme una parte de la investigación muy sencilla, que consistiría en armar una lista de canciones a partir de todas estas variedades que hemos estado describiendo y luego preguntarle a muchos músicos distintos si las conocen y si – y cuándo- las tocan, dónde las aprendieron, etcétera. Soy un gran fan de este tipo de cosas sencillas. Como un viejo amigo mío, el antropólogo Henry Selby, que hizo un estudio sobre brujería en un pueblo en Oaxaca. Se mudó con su familia a una casita en una punta del pueblo y le dijo a los vecinos que quería estudiar a las brujas y si sabían dónde podía encontrar algunas.

Le dijeron: “Qué pena, acá no hay ninguna, pero del otro lado de lado del pueblo hay un montón” y le nombraron varios nombres. Se va del otro lado del pueblo y repite la misma pregunta y le contestan “qué gracioso

que preguntes, porque acá no hay ninguna, pero de tu lado del pueblo, hay un montón” y le mencionaron varios nombres. La conclusión que sacó es que las brujas siempre viven al otro lado del pueblo. Luego, hizo un censo de brujas: les pidió a todos en el pueblo que mencionaran todas las brujas que conocieran. Y su impresión resultó ser cierta: todos podían nombrar un par de brujas, pero nunca mencionaban vecinos o familiares cercanos. Porque, explica Selby, uno conoce a esas personas demasiado bien como para creer que andan volando en escobas o causándoles la muerte a las personas; pero hay que tener brujas, porque ellas son la causa de todas las enfermedades. Entonces, tiene que haber brujas pero no pueden ser personas cuya identificación resulte demasiado disruptiva. QED.

La razón por la que te conté todo esto es porque su procedimiento es muy sencillo: hacé un censo de brujas y fijate quién nombra a quién. Funcionaría como una especie de modelo para que preguntemos qué canciones saben, quiénes más las saben y donde las aprendieron, etcétera.

Y uno de los motivos por los cuales esto me interesa es que en un par de semanas voy a una cosa de la NSF (National Science Foundation/Fundación Nacional de la Ciencia) que está organizando mi amigo Charles Ragin en DC, sobre, ejem, investigación cualitativa y cómo el NSF puede dejar de discriminarla, etcétera. Los sospechosos de siempre estarán ahí. Y una de las cosas que podría hacer es describir nuestra investigación sobre el canon del jazz, tal como está descrito en la legendaria correspondencia vía mail de Faulkner y Becker (Junio 2003) y demostrar que hemos desarrollado la idea y un plan de investigación y todo eso; y preguntar qué tipo de propuesta podríamos escribir para que la NSF nos dé algo de dinero. Eso debería alborotar el gallinero (¿así es el dicho?).

De hecho he estado copypasteando nuestra correspondencia y le voy a agregar todas estas cosas. ¿Quién sabe? Puede que ya tengamos medio paper.

Buen punto lo de la investigación de Eliot sobre los médicos. Es un tipo inteligente. Desafortunadamente, está en el Este por el verano y no lo puedo enganchar con esto. (Bueno, ¿por qué no? Tiene e-mail en Sag Harbor).

De: Faulkner Robert [faulkner@soc.umass.edu](mailto:faulkner@soc.umass.edu)

Fecha: 6/29/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard Becker <[howardsbecker@gmail.com](mailto:howardsbecker@gmail.com)>

Conde. Esta es mi más reciente adopción en mi círculo de músicos. La canción se llama “Estate” y no puedo encontrarla en mis libros, pero Jay Messer, mi músico del dúo de guitarras la tiene en su libro. Así que acá vamos. Un día, en el brunch del domingo, Jay dice: “¿Conocés esto?”

mientras saca Estaté. Le digo que no. “Querés aprenderla”, me pregunta. “Claro”. Me cuenta que otro trompetista, David Pinardi, se la mostró hace un par de meses o un poco más. Mi razonamiento es que si a Dave le gusta, a mi debería gustarme también. Dave tiene muy buen gusto y siempre está a la caza de nuevas canciones. [Esto es importante. Estamos en un proceso de difusión innovador al estilo de la cría de cocodrilos]. Jay lo saca, yo le doy una mirada y para ayudar, Jay la toca entera. Recordá que hay gente yendo al buffet, comiendo y tomando café y bloodymarys y no escuchando así que, qué diablos, aprendamos una nueva canción.

Después de que Jay la toca entera, veo su belleza, pero el puente sube mucho así que voy a tener que o bien tocarla así, que es muy alta dadas las circunstancias, o bajarla una octava o hacer que Jay improvise en el puente. Ok. Acá vamos. Salió bien. Y dijimos, “sigamos trabajándola”. Decidimos que la canción entrara en el repertorio, nuestro repertorio de canciones.

Dos semanas más tarde estoy cenando con un músico barítono—Dominick, es profesor de biología en el Amherst College, buen tipo. Me dice: ¿Conocés “Estate”? Le cuento entusiasmado que Dave se la mostró a Jay y Jay me la mostró a mí y ahora la tocamos; gran canción. Dominick dice, “¿Querés escuchar la grabación que hizo Chet con una sección rítmica italiana?”. Dominick es un loco de la tecnología y baja archivos y toda esa mierda. La encontró y la tiene. Así que escuchamos a Chet tocando Estaté; en realidad es una introducción de piano con unas inversiones de acordes hermosas y Chet entra en el registro más bajo en LA bemol (en clave de trompeta) y tiene ese sonido, ese tono bajo, oscuro, centrado, sin vibrato. Lloré (deja eso afuera de la etnografía) fue inmediatamente hermoso. Me fui a casa y al día siguiente probé Estaté en el registro más bajo y estudié el puente y cómo lo había tocado Chet, detrás del ritmo, sin esfuerzo, de hecho, parece que la estaba cantando, cantando la letra de la canción.

En cuanto a lo técnico, tuve que conseguirme una boquilla más grande para poder entrarle al sonido en el registro más bajo en esta cosa y trabajé Estaté con una boquilla enorme para mi corneta. Tras varios meses Jay y yo volvimos a tocar la canción en ese bistró manejado por la mafia y di en la tecla, sin que el tono sea inestable en el registro más bajo y algo parecido a como lo hacía Chet. Nosotros los mortales, apenas podemos acercarnos a la belleza absoluta y el sonido enfocado de un músico como Chet Baker, cuyo truco es que empieza en el centro del tono, del sonido, y luego lo profundiza en un sentido relajado. Red Michaels dice que Sarah Vaughn puede hacer esto (Cats of Any Color, New York: Oxford 1995, pp. 143-165). Ahora entiendo cabalmente a qué se refería Red.

Vayamos un poco más allá. Después, Dominick pasó otra grabación que había bajado con Jobim cantando Estaté. Jobim canta la línea de lírica y melodía de cada frase anticipándose a la sección rítmica para un efecto y una interpretación totalmente diferentes, lo que me hizo pensar en la posibilidad de tocarla así la próxima vez; si es que puedo. Es difícil capturar

el modo en que canta Jobim y en tanto intérprete de la melodía, me resulta difícil de imitar, así que es algo sobre lo que voy a tener que pensar, y por supuesto, practicar (*shed*).

Esa es la historia corta de la adopción de una de las canciones. La otra es una canción que sirvió de vehículo a Lester Young. Más sobre esto la próxima vez.

Respecto de tu observación de los saxofonistas intentando tocar ciertas canciones-como aquellas que grabó Prez. Esto requiere que el pianista sepa la canción y que sepa cómo acompañar en el estilo apropiado; por esto Tommy Flanagan era tan popular con los tenores, sabía cómo acompañar y mantenerse fuera del medio, sabía el registro en el que los dos cuernos, el piano y el tenor, no chocarían o competirían por la atención del auditorio (aflojé con el dialecto Rob).

Tenemos algo y deberíamos incluir esto en el formato que sea que preparemos. En este momento eso no me importa, lo más importante es anotar la observación. Entonces: las preguntas para la gente de Ragin.

1. ¿De dónde vienen las canciones? Esta es una pregunta respecto de la adopción en una comunidad de práctica y por lo tanto es relevante para una sociología de la a. ciencia, b. tecnología, c. capitalismo y d. arte. Obvio.

2. ¿Cómo se transforman las canciones? Esta es una pregunta de Latour sobre la comunidad de práctica en acción. «Ceora» de Lee Morgan es una reelaboración de “I wish I knew” de Gordon y Warren que se integró [oops Granovetter a la cría de cocodrilos] vía Lester Young. La primera parte de “Ceora” de Morgan es muy del estilo de I Wish I Knew y después pasa a las progresiones ascendentes ii V I de “Shiny Stockings”. Un seguidor de Latour podría entonces decirte cómo ocurrieron las transformaciones en el escenario o el laboratorio para el Dr. L. Esta es una conversación en el bar con un pianista y un guitarrista, explicando esto en detalle el uno al otro y para el observador. Volví a casa, la desarmé, practiqué y me la aprendí de esta manera. Funcionó y ahora “I Wish I Knew” forma parte de, ejem, MI arsenal de canciones. Fijate lo que esto significa. Significa que tengo que saber a. Ceora, b. Shiny Stockings y luego aplicar esas dos a c. “I Wish I Knew”. Y yo que creía que Latour era difícil. Es el mismo maldito proceso.



3. ¿Cuál es el método más eficiente para recolectar datos? Esta es la pregunta de la encuesta diseñada en la que el observador recolecta de todos los miembros de la comunidad una lista de eventos (canciones) de interés. ¿A quién carajo le importa? Bueno, es la accesibilidad de la música y de los músicos que puede ser tratada como el equivalente de la brujería en el diseño de la encuesta.

O se puede hacer el abordaje de la lista preparada: ¿Qué canciones sabés? Haga una lista. Te acordás del gran artículo de John Walton sobre liderazgo – el abordaje demográfico, el abordaje reputacional, el abordaje de toma de decisiones. Lo mismo. Se puede hacer una pregunta abierta. O preguntar basándose en una lista. Por ejemplo, ¿Conocés “Dream Dancing”? ¿Cuándo fue la última vez que la tocaste? ¿Conocés el primer cambio y la nota de la melodía? (verdadero saber) [Si Bemol 7 bemol 5— aprendamos esto Howie, sociología en acción].

Por cierto, creo que esta es una investigación muy interesante.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Esto se vuelve cada vez más divertido y me está haciendo un ferviente creyente en la colaboración vía mail. Quiero decir, wow! Nos estamos moviendo muy rápido.

Primero que todo, por supuesto que quiero aprender “Estaté”, nunca la escuché. (Me pasa una cosa rara con Chet Baker. El segundo marido de mi ex cuñada era un fanático chupamedias del jazz que idolatraba a Chet y que cada tanto manejaba hasta Sausalito a 160 kmp/h por el carril del medio de la vieja 101 de tres carriles -¿la recordás?- dejando muerte y destrucción tras de sí. Llegaba, monopolizaba la casa, se comportaba como un idiota frente a todos y se iba. Así aprendí a no soportarlo sin haberlo conocido nunca). Ahora me siento como vos, sabés una canción que yo no sé.

Descubrí que tengo “I Can Dream Can’t I?” pero es un video de la pieza musical de Paul Taylor de la que te hablé, así que me va a llevar un rato hasta que pueda sentarme y escribirla para vos y para mí (porque me acuerdo una parte pero no toda).

Ahora. Esta información es maravillosa, es exactamente lo que queríamos saber, idealmente, sobre cómo fue que cada canción entró en el repertorio

de cada uno. Sólo estamos limitados por la necesidad de ser prácticos y razonables y no volvernos locos.

“Estaté” es un caso interesante de una canción que nadie “necesita saber”, me imagino que es bastante opcional. Otras canciones no son tan opcionales (o podríamos decir, la opcionalidad es una variable) – uno necesita saberlas y si no las sabe, paga un precio (¿quién lo pone? ¿Quién lo cobra?) En pérdida de trabajos, o estima, o autoestima o lo que sea. Hay múltiples grados de esto con todo tipo de precio dependiendo de con quién se toque.

Por ejemplo, si quiero tocar “Little Tin Box” o “I’ll Remember Suzanne” o cualquiera de los números completamente desconocidos en los que me especializo, entonces tengo que – bueno, por eso fue que me conseguí una copia de Finale Note Pad, así puedo escribírselas a vos y Benoit y Mads y Don Bennet, personas que no conocen in extenso mi loco repertorio pero pueden leer una partitura básica. Porque nadie conoce estas canciones, al menos nadie que yo conozca o me haya cruzado. No puedo quejarme “Jesus, estos hijos de puta no se saben ninguna canción” porque no se supone que las sepan. No se supone que uno sepa “Estaté”, pero es opcional aprenderla. Yo no me sé (y por lo que decís, vos tampoco) “Giant Steps”, pero hay círculos en los que nos criticarían por esta laguna en nuestra colección.

Y, desde ya, esta historia es fabulosa por el detalle sobre el proceso real de transmisión de una canción particular. Si lo que vos describís pasara suficientes veces, “Estaté” se convertiría en algo que todos en el Valle de Amherst deberían saber; lo que estimo, aún no sucedió.

Y esta historia es una especie de punto de referencia de lo que, en principio, querríamos saber sobre todo. La pregunta de investigación práctica es ¿qué tanto nos podemos acercar a eso sin tener que renunciar al resto de nuestras vidas y acumular tanto detalle que después no podamos manejarlo?

P.D: Acabo de recibir un mensaje de Bill Bielby diciendo que quiere hablarme de su investigación sobre “bandas locales de finales de 1950 y principios de 1960”. Como habrás visto en Footnotes, se cree que es un músico porque una vez tocó una guitarra de rock. En fin, hay otra área en la que este proceso de construcción y cambio del repertorio sigue, por la que tenemos que agradecerle a Stith Bennett algunos tempranos avances.

Y eso me recuerda que podemos incorporar cosas del libro de Bruce McLeod sobre cómo cambió el repertorio de las *Big Bands* con el advenimiento del rock and roll.

De: Faulkner Robert [faulkner@soc.umass.edu](mailto:faulkner@soc.umass.edu)

Fecha: 6/29/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Conde. Esto es divertido y va hacia algún lado, especialmente a la luz de tus comentarios de cierre de este e-mail. La adquisición del repertorio es un punto crítico y se toca con cómo opera una comunidad de profesionales en funcionamiento; y es una especie de modelo de cómo quisiéramos entender la organización social del trabajo, sin mencionar la reproducción de cultura. “Estaté” es una, la otra canción ejemplar es la de Lester Young, la que él hizo famosa. Me gusta especialmente tu observación de que hay canciones que uno debe saber y otras que son opcionales. Si me disculpás, acá hay una matriz  $N \times M$  de personas por canciones de modo que si tenemos cinco músicos y cuatro canciones, voila:

	Rob	Howie	Pat	Dianne	Wayne
Satin Doll	1	1	0	0	0
Moonlight in Vermont	1	1	1	1	1
Stardust	1	1	1	1	0
Estaté	1	0	0	0	0

En esta comunidad de músicos de fantasía Rob se sabe las cuatro, Howie sabe tres, Pat sabe dos, Dianne sabe dos (las mismas que Pat) y Wayne sólo conoce la canción de su boda que yo toqué para Wayne y Cheryl. Esta especie de contabilidad vía matrices nos permite empezar a recolectar data respecto de quién sabe qué y hete aquí el material preliminar a partir del cual se construye la adquisición cultural, el desarrollo y la pérdida. De hecho, en el último artículo de la ASR, el autor jode con este tipo de matriz tomada del trabajo de Kathy Carley en Carnegie Mellon. Uno puede tener comunidades que usan por ejemplo, homomorfismo y reducción:

11, o todos conocen todas las canciones, deben hacerlo.  
Este es el tipo de músico del Club Date.

10, o la elite sabe un set y el resto sabe otro.

01, esta es una comunidad dividida.

00, sólo la elite sabe el set distintivo y el resto no.

Y así sucesivamente. Nada del otro mundo. Lo divertido es derivar esto de los encuestados e informantes porque es lo que se desprende de “¿qué

sabés de los eventos en la comunidad?” “¿quién sabe qué?” y, aún más interesante, qué pasa cuando se agregan canciones al repertorio y se hace necesario saberlas y como dijiste vos, ciertas canciones pierden su caché, necesidad y élan.

Observación: hubo una época en la que todos los malditos clientes se acercaban y nos pedían que tocáramos “Send in The Clowns”. Ahora, dejando de lado el hecho de que las canciones de Sondheim suenan como la parte del segundo saxo alto, nadie en la banda la sabía y estaba perfectamente claro que a nadie le importaba un carajo y nunca la aprenderían. Eso es importante. Cuando trabajé con George Masso, el gran trombonista, me dijo que los freelancers de Nueva York, esos que tocaban en las sofisticadas fiestas del Upper East Side, tenían que saber cómo tocar las canciones de los shows de Broadway más recientes. Esta es, ejem, una condición de la demanda.

Debemos trabajar el territorio “Estaté”? Creo que sí. Los voy a entrevistar a Jay y Dave mañana.

Todo esto me recuerda a *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* de Michael Baxandall, ¿a vos no? El habla del “ojo de la época”. Estoy pensando en la mezcla entre “calibrar” –estimar cantidades, volúmenes, ratios con un propósito comercial- y las letras de amor del Great American Song Book (Gran Cancionero Americano). Esto de tocar música con letra, con gente que se sabe la letra, supone involucrar una destreza con el público al momento de interpretar canciones; esto ha caído en desuso, ¿no? Esto me parece demasiado, quedémonos con el material empírico que tenemos en nuestras cabezas y nuestros cuernos. Las historias son buenas porque una comunidad de trabajo, tiene el compromiso de aprender un repertorio para mejorar el nivel de destreza (ese era el punto de Art Stinchcomb en varios capítulos de *Information and Organization*, y su comprensión de los neoinstitucionalistas con sus innovadores modelos de riesgo de adopción sin compromiso.

¿Escribo el ejemplo de “Estaté” y otro más mañana?

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Esto es fabuloso. La matriz NxM está en lo cierto. De lo que vos estás hablando es de los tipos de matrices de este estilo que hay. Vos exponés tres tipos, supongo que esto es algo que uno establecería empíricamente, los tipos de distribuciones que existen. Tal vez debería releer, asumiendo que pueda encontrar el maldito libro en algún lado, el trabajo de Simmel

sobre el “Secreto” (“Secrecy”), que si no recuerdo mal es sobre quién sabe qué y quién no sabe qué y quién se supone que sepa qué. El enfoque es distinto porque es sobre cómo asegurarse que la gente no sepa, es sobre una situación en la que desde cierto punto de vista es “bueno” que algunas personas no sepan algunas cosas. De lo que nosotros estamos hablando, no hay razón para que la gente no sepa cosas, nadie quiere esconderlas, el punto es hacer que la gente sepa las cosas que tiene que saber para la situación que tienen enfrente. Y ese es un ítem importante que debemos agregar al guiso: “la situación en cuestión”, es decir, lo que sea en lo que nos hayamos metido, sea tocar para un casamiento de alta sociedad o una jam session con unos chicos de dieciocho años o lo que sea.

Acá va otra historia. Conozco a un chico de unos veinte años, el hijo de un amigo, A\_\_\_\_\_E\_\_\_\_\_. Quiere tocar jazz en el piano/ jazz piano y de hecho, consigue un par de laburos aquí y allá, a veces ofrece sus servicios para tocar durante la cena en lugares del estilo de Moose. Toma clases con un tipo más grande, que lo reta porque no se sabe ninguna canción. Ocasionalmente venía a visitarme –estoy llegando al punto- y tocábamos a cuatro manos. Pero era un infierno encontrar cosas que pudiéramos tocar, porque él no sabía ningún tema estándar, tal vez tres o cuatro, y yo no sabía ninguna de las piezas de jazz que había aprendido de las partituras y *fakebooks*.

Sí, condición de la demanda es una buena forma de llamarlo, podemos agregarlo al guiso de variables que estamos elaborando. Lo cual nos recuerda que nada de esto sucede en el vacío, ni siquiera un vacío de músicos abstractos enseñando y aprendiendo canciones uno a otro. Siempre lo hacemos con alguna(s) situación(es) en mente –trabajos, práctica con otros músicos, etcétera. De modo que tendremos que listar todas esas situaciones y ver qué tipo de tipología puede armarse.

Otra cosa que es interesante, es la evaluación moral de todo esto que ya mencionamos. Específicamente: la sensación de que esos chicos son estúpidos porque no saben las canciones que deberían saber; que yo soy estúpido porque fui a trabajar y alguien pidió (disculpá la expresión) “Send in the Clowns” y no la sabíamos y tal vez se arme lio porque el cliente cree que deberíamos saberla, Por Dios es un gran hit (aún si efectivamente suena como la parte del segundo saxo alto, qué estupenda descripción!); que no es “razonable” que la gente espere que me sepa canciones como “Estaté” o “Little Tin Box” pese a que yo pueda pensar que son geniales; que es moralmente neutro si uno sabe canciones de esta lista (Estaté, Tin Box, Suzanne) mientras que es reprochable no saberse “Now’s the Time”.

Y la dimensión del tiempo –creo que estoy repitiendo o replanteando lo que vos ya dijiste- solía ser necesario aprender X pero no más; aún así habrá sido inteligente haber aprendido X; y creo que podés hacer una conjugación regular de todos estos tiempos y ver a dónde te lleva. Hay una o dos referencias cruzadas acá en alguna parte.

Sí; escribí “Estaté”. ¿Qué debería hacer yo? Voy a pensar sobre Baxandall.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

No estoy seguro de qué tenías en mente con lo de las letras y quién las sabe y cómo eso es una destreza con el público. Pero yo siempre consideré -sin ningún buen motivo- más o menos esencial saberse las letras y muchos tipos le han dicho a Berliner que pensaban que uno debía saberse la letra si quería improvisar en una canción. La idea parecía ser que uno entendía el “significado” de la canción de ese modo. De hecho, creo que es una creencia bastante extendida, al igual que la idea de que cantar tiene algo que ver con la improvisación, de modo que uno mejora su improvisación cantando cosas.

Asunto: Re: Acá va otra vuelta de tuerca sobre el repertorio

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/30/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Otra vuelta de tuerca con lo del repertorio. Cuando era chico en Chicago, era la época en la que uno podía conseguir un trabajo para una noche de sábado yendo a la sede del sindicato de músicos. Una noche había una banda de polca desesperada por un pianista y me encontré con un tipo ahí; hete aquí que a las 9 en punto me esperaban en este salón polaco, de traje azul oscuro y corbata roja tejida. Le pregunté de qué tipo de música se trataba y me dijo polcas, no te preocupes, es fácil. Y de cierto modo lo era. Tenían música, pero la música del piano era solo acordes y todos medio parecidos, aunque estas polcas tenían multi-partes. Probablemente conozcas “The Beer Barrel Polka.» Tocamos cosas como esa toda la noche y por momentos tenía la sensación de que había algo especial que debería haber hecho aquí o allá que un músico de polca con experiencia hubiera hecho, pero que yo no hice. Pero no cometí ningún error grosero, a pesar de que sólo conocía unas cuatro canciones de todas las que tocamos esa noche (por ejemplo, «Pennsylvania Polka»). El resto se sabía estas cosas de arriba abajo –había unos cuantos dúos de clarinete bastante complicados, por ejemplo, y el baterista tenía que tener claro lo que sea que hace un tambor en una polca- pero pese a que yo no sabía un carajo, sobreviví la noche sin heridas aunque sin destacarme.

Lo que quiere decir que hay repertorios especializados que uno no necesita saber a no ser que uno toque para ese tipo de gente. Eso es cierto para todas las cosas étnicas, ¿no?

Cuando tocábamos en casamientos italianos, teníamos que poder tocar una tarantela, «O Sole Mío,» «Sorrento,» «O Mama,» etcétera. Para los griegos, etcétera. Era complicado por los 5/4 y 7/4 pero no surgían siempre y cuando lo hacían te daban un libro y avanzábamos a los tumbos y alguien en la banda sabía esas cosas o de lo contrario no habríamos conseguido el trabajo. Cuando era demasiado raro contrataban a una banda étnica, como cuando tocamos en un casamiento sirio y tenían una banda siria que consistía en un banjo tenor y una pandereta que tocaba cuando nosotros nos equivocábamos.

Debe haber algún punto general en todo esto, pero es tarde así que al carajo.

De: Faulkner Robert [faulkner@soc.umass.edu](mailto:faulkner@soc.umass.edu)

Fecha: 6/30/03

Asunto: Re: a thought on a thought

Para: Howard Becker <[howardsbecker@gmail.com](mailto:howardsbecker@gmail.com)>

Conde. Dejame escribir la historia de “Estaté” y la saga de “I Wish I Knew” también.

Respecto de la adquisición, difusión y abandono de canciones, en efecto tenemos una matriz evento x actor: esto nos permite estudiar la demografía del conocimiento en un escenario de producción o reproducción de cultura. ¿Qué músicos saben qué canciones?

No es un mal modo de acercarse a la cultura del trabajo y a cómo la gente hace cosas juntas sobre la base de lo que pueden aprender y enseñarse uno a otro y compartir (o no).

Respecto de tu conferencia sobre los métodos. Estuve pensando en las tres formas principales de recolección de datos para un proyecto como este. Las tres se mantienen cercanas a la perspectiva del actor y su hábitat natural. Fijate cómo también se les puede dar un impulso analítico. Acá va:

1. Abordaje reputacional: los músicos reportan sobre el canon, los informantes sobre lo que ellos tocan y lo que otros tocan. Los entrevistados cuentan lo que tocan en sus trabajos y por qué, o bien lo que solía tocar pero ahora ya no tocan. Las canciones tienen reputaciones que le son atribuidas por actores sociales.

2. Abordaje de toma de decisiones: los observadores observan y graban a los músicos trabajando en el escenario, fiestas y así sucesivamente. Los observantes siguen las decisiones respecto de qué canciones tocar. Uno puede interrogar a los músicos sobre las listas de canciones a tocar después de que las tocaron e indagar sobre las razones para que el set haya sido como fue. Los observadores observan a los líderes interactuar con los clientes, ejem.

3. Abordaje archivístico: los observadores recolectan los listados de canciones en los *fakebooks*, estudian los contenidos de los *fakebooks* y cómo cambian. Se cuentan tabulaciones de *playus* usando grabaciones y discos de ASCAP y BMI y así sucesivamente. Los observadores crean un registro continuo (Webb, et al.) sobre qué canciones graba quién y bajo qué circunstancias: BlueNote, Verve, Dial, etcétera. Esta es una matriz canción x grabación x músico y se desarrolla usando documentos.

Como verás, he usado los tres principales tipos de recolección de datos en estudios de liderazgo y poder en la comunidad de John Walton. Por qué no se ha importado para el estudio de cultura de trabajo y práctica profesional es un misterio para mí. Probablemente alguien ya lo haya hecho y yo no me enteré.

¿Querés una variación improvisada? Mirá el rasgo innovador (a la cría de cocodrilos) que adquiere esto con un giro. Los tres métodos de estudiar canciones x músicos x escenarios nos llevan rápidamente a: adquisición, difusión y abandono de canciones y hete aquí el estudio del repertorio. Repertorio es una palabra usada por los neo-institucionalistas pero carece de profundidad empírica. Pareciera que estamos cerca de esta intersección de repertorio, adquisición, cambio y cultura tal como fuera revelado por la matriz persona x objeto, es decir, músico x canción.

Por qué no trabajás en esto y yo empiezo la saga de “Estaté”, vos también tenés tu versión. Fijate en la cadena de interacción: Dave le cuenta y le muestra a Jay la canción, a Jay le gusta, la trabaja y me la muestra a mí, yo la cambio y te la muestro a vos, en realidad te la presenté, y ahora tengo un CD hecho por Domick quién indagó sobre ella y así fue que nos sentamos y escuchamos la grabación de Chet.

### **Dave—Jay—Rob—Howie\ Dominick**

Estos eventos proveen las conexiones mediante las cuales las redes son mantenidas con vida. Bah. No es especialmente revelador, pero es una



parte de quién le muestra qué a quién (que es otra forma de ampliar el artículo de Atul Gawande sobre los cirujanos y por qué necesitan practicar, y aquí es donde nosotros, los pacientes, entramos – New Yorker, 28 de Enero de 2002).

Asunto: Últimas novedades desde el frente

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/30/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

No estoy seguro de que los métodos de Walton efectivamente funcionen, pero pensar si funcionan o no y por qué, será útil.

El que menos me convence es el archivístico, sencillamente porque hay tantos pasos intervinientes entre los documentos que tenemos y aquello a lo que queremos llegar. Por ejemplo (¿sabías esto?) Los *fakebooks* originales –el que yo tengo es uno de los auténticos, comprado del baúl de un auto en la esquina del club en el que estaba trabajando y vendido de este modo porque se estaba violando el copyright y los vendedores podían ser arrestados (y creo que algunos de hecho lo fueron)- fueron construidos usando la recientemente inventada fotocopiadora (esto es, mediados de los cuarenta) para copiar y reproducir las tarjetas Tune-Dex. ¿Y esta qué era? Se vendían por suscripción –uno se suscribía y pagaba lo que sea y obtenía cien tarjetas nuevas cada mes; cada una de las cuales tenía una partitura (melodía, acordes y letra) más datos de publicación (autores, fecha de copyright, discográfica). Se suponía que uno las tuviera en un fichero sobre el piano y cuando alguien pedía algo uno lo buscaba en el fichero alfabético, encontraba la tarjeta y lo tocaba. Mis fuentes consiguieron las tarjetas, las fotocopiaron y las anillaron.

Lo malo de usar eso como fuente es que contiene lo que sea que pudieron conseguir. Lo que quiere decir que mi libro contiene un montón de cosas que no eran parte de un repertorio de jazz pero tal vez eran parte del repertorio que uno necesitaría para tocar en un bar o para bailar o para un bar mitzvah. Una pizca de polcas, una pizca de canciones latinas de la época, un montón de canciones pop incluyendo varias estándar que aún conocemos y amamos, algunas canciones de operetas, algunos valeses (una categoría aparte) y así sucesivamente. Lo que no les permitieron poner en Tune-Dex no estaba. Por eso creo que no hay canciones de Irving Berlin ya que nunca dejaba que nadie reprodujera nada (mirá el capítulo sobre él en el libro de Wilder, el único capítulo con ejemplos musicales). Esto puede representar todas las otras omisiones sea como sea que se produjeron.

Es decir, las personas que hicieron y aún hacen los libros son un intermediario importante y toman decisiones por razones que pueden no tener nada que ver con lo que están haciendo los músicos. Cuando hay un paso con intermediario, siempre pasa algo, nunca es transparente. (Es el viejo argumento sobre estadísticas criminales, ¿no?)

Lo mismo pasa con las listas de Hit Parade y las listas de canciones populares de donde sea. Estas siempre se producen a partir de un proceso que no puede ser subestimado. La cosas cambiaron con los nuevos libros que están escritos en un lindo manuscrito, con una pluma manuscrita y representan un modo recolectar el material que no depende de cosas como Tune-Dex, que seguramente ya ni siquiera existe. Pero aún así, ¿cómo se arman los *fakebooks* con todas las canciones de Miles y las de Wayne Shorter, etcétera? (Lo que me recuerda que la próxima vez que ande por el centro tengo que comprarme uno de esos *fakebooks* de canciones de jazz).

Los abordajes basados en la toma de decisiones son buenos aunque puede que sean un poco complicados e incompletos. Complicados porque uno debería ir y mirar a la gente hacer esto e intentar cubrir una variedad de escenarios y tipos de trabajos y porque uno debería ser avasallador e inquisitivo en un contexto que podría no ser propicio para ello a no ser que uno efectivamente estuviera jugando el papel que supone ese trabajo. Algo bueno que podría salir de esto, sería el tipo de compromiso que se deriva de yo quiera tocar X pero vos no la sepas o que tengamos que tocar X porque un cliente así lo desea pero uno de nosotros no la sepa y tenga que fingir (una situación muy común según recuerdo) y cosas de ese estilo. Al igual que aquellas situaciones en las que a la banda le parece que nadie está escuchando entonces decide aprender “Estaté”, algo que me sucedió bastante a menudo, como cuando en un bar donde nadie nos escuchaba les enseñé canciones a los saxofonistas, total qué diferencia hacía...

Incompleto porque no abarcaría por ejemplo, la conexión Howie-Rob ya que no trabajamos juntos y esto debe pasar a menudo cuando la gente toca fuera del trabajo.

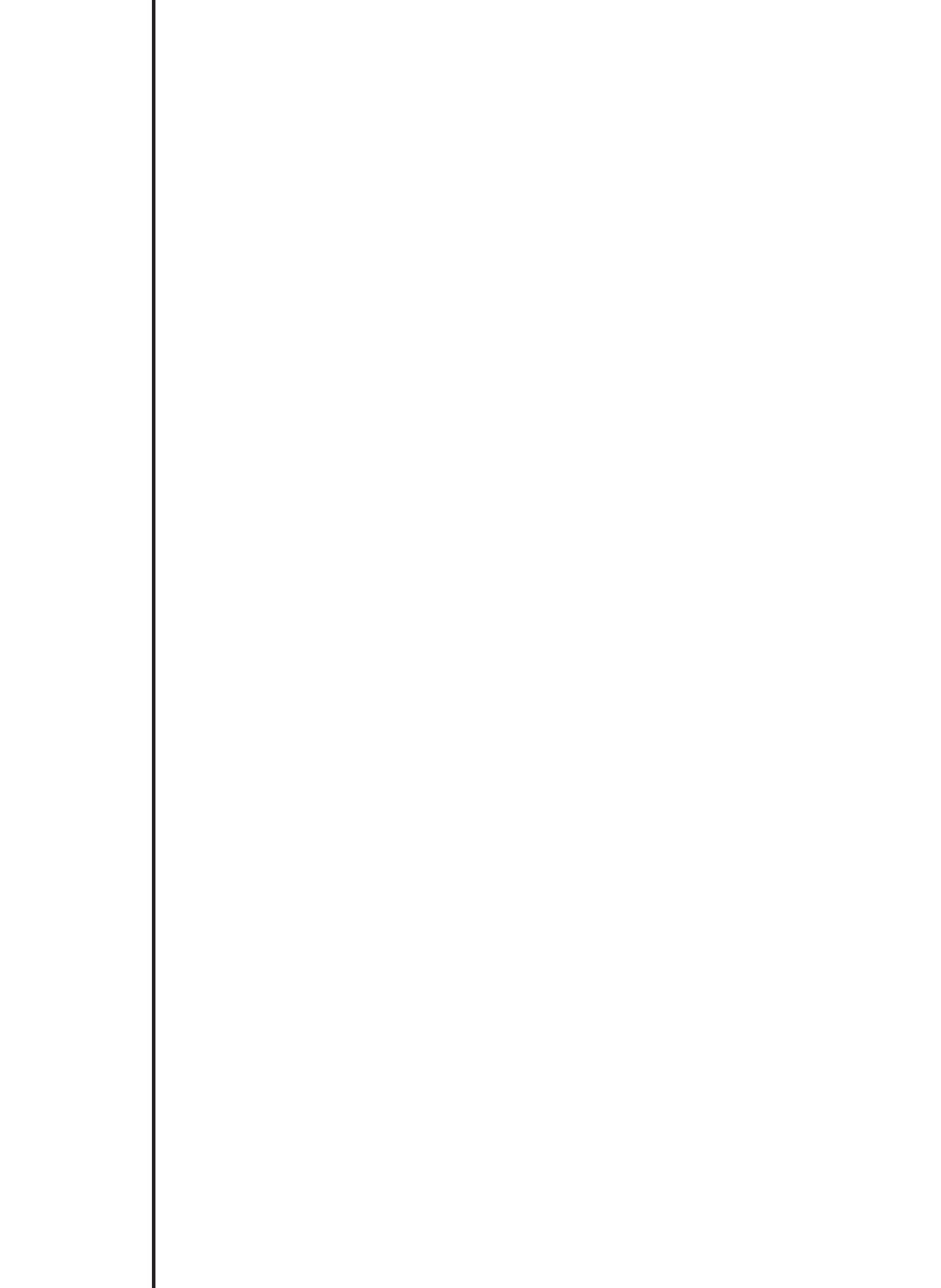
El reputacional sería el más sencillo ya que sería como si Selby hiciera el censo de brujas. Agarrás un grupo de personas y les preguntás el tipo de preguntas que vos sugerís y repreguntamos sobre cualquier cosa que digan que no hubiéramos pensado antes.

Como “la escuché en un ascensor y subí y bajé 3 veces hasta que me la aprendí aunque aún no sé el nombre”. Y se prestaría más fácilmente a cubrir una amplia variedad de situaciones porque uno podría preguntarle a los entrevistados todo tipo de cosas (hasta que se cansen, pero tal vez nunca lo hagan como los actores a los que entrevisté que nunca se cansaban de hablar de las obras en las que habían actuado y las personas con las que habían trabajado y para las que habían trabajado). Sería fácil construir el tipo de matriz que imaginaste de este modo. Pero correría todos los

riesgos que suponen las entrevistas en general, aunque tal vez menos que de habitual porque serían muy detalladas e irían al meollo de la cuestión.

Me pregunto qué tanto nos permitirían aproximarnos a la dinámica de todo esto, la decisión de aprender o no, tocar o no, enseñar o no, cualquiera de estos enfoques.

En fin, acá hay una buena lista de las actividades que nos interesan.



**Taller**

# The rocker dj. Initiations in electronic dance music in Buenos Aires

Guadalupe Gallo

## Resumen

Desde distintos puntos de vista, en las últimas décadas buena parte de los estudios sociales dedicados a fenómenos musicales, señalaron el surgimiento de nuevos panoramas estéticos, tecnológicos, normativos y relacionales en torno a las prácticas y consumos musicales especialmente entre los jóvenes de grandes concentraciones urbanas. Teniendo en cuenta lo anterior y basado en una investigación etnográfica sobre la escena *dance* porteña, este texto contribuye con elementos para la discusión e identificación de nuevas configuraciones de ese tipo en el ámbito de la producción y consumos musicales juveniles actuales a partir de la trayectoria biográfica y musical de un joven de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Particularmente, a través de su aprendizaje de una práctica musical previamente desconocida y su inserción como trabajador en una organización social manejada por colegas músicos generacionalmente mayores a él, es posible observar cómo la vigencia de un modelo de actividad musical pendulante entre un perfil profesional y redituable, y las expectativas artísticas y de disfrute (por ejemplo vivir para o vivir de la música), se redefine conciliando polaridades y construyendo una figura de músico y de actividad musical alternativa. El trabajo permite dar cuenta de los matices, complejizaciones y continuidades que –ante una situación de recambio generacional-, adquiere una práctica musical juvenil y su desarrollo como actividad laboral, como también del surgimiento de nuevas tensiones que dinamizan algunas de las principales transformaciones que las configuraciones en torno a la producción y consumo musical juvenil porteño presentan en la actualidad.

Dj; ocio; vivir; trabajo; actividad musical.

## Abstract

In recent decades, from different points of view, musical social studies marked the emergence of new aesthetic, technological, regulatory and relational scenarios around musical practices and consumption among the youth of large urban concentrations. Based on an ethnographic study of dance music scene in Buenos Aires, this paper contributes with elements for discussion and identification of new configurations in music production and consumption from a biographical and music trajectory of a musician. Particularly by learning from a previously unknown musical practice and his inclusion in a social worker organization (run by him generationally), we can see how life of a model of musical activity pendulum between a professional and profitable profile, and enjoy the artistic and expectations (live for/from music), is redefined reconciling polarities and building an alternative figure of musician and musical activity. This work allows to account for the nuances and continuities of generational replacement, acquires a youthful musical practice and its development as a work activity, as well as the emergence of new tensions that streamline some major transformations that configurations around the youth musical production and consumption presented today in Buenos Aires.

Dj; leisure; live; work; musical activity.

# El más rockero de los *djs*. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 175-194.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Guadalupe Gallo\*

Taller

## Introducción

Desde distintos puntos de vista, en las últimas décadas buena parte de los estudios sociales dedicados a fenómenos musicales, señalaron el surgimiento de nuevos panoramas estéticos, tecnológicos, normativos y relacionales en torno a las prácticas y consumos musicales especialmente entre los jóvenes de grandes concentraciones urbanas (Lasén y Foucé 2010; Márquez 2010; Pardo Salgado 2010; García Canclini y Urteaga 2011). Así, la multiplicación y variación de prácticas vinculadas a la gestión musical (Quiña 2009 y 2012; Boerio Peña 2011; Lamacchia 2012), la relevancia del culto al pasado (Reynolds 2012), la resignificación de las tecnologías digitales en tanto instrumentos musicales (Braga Bacal 2003; Gilbert y Pearson 2003), la individualización de las pautas del gusto musical y la descatalogación de los géneros musicales (Semán y Vila 2008; Semán 2011), la espacialización urbana de los consumos musicales juveniles (Margulis 2005); son solo algunas de las cuestiones relevadas que cobran peso en la dinamización de nuevas configuraciones socio-musicales. Los trabajos más recientes logran dar cuenta con mayor claridad la evidencia de estos nuevos paradigmas de relación con las músicas y las prácticas musicales focalizando por ejemplo, en el entramado de habilidades autogestivas adquiridas por los músicos (Lamacchia 2012; Quiña 2012), la disposición de nuevos cánones de evaluación de las ejecuciones musicales y de la conformación escenas musicales (Boerio Peña 2011; Boix 2012; Gallo 2012; Irisarri 2012), la implicación entre artes visuales y musicales (Lenarduzzi 2012; Blázquez 2009a y 2009b), entre otras cuestiones.

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

175

\* IDAES - UNSAM.

Algunos autores a su vez, ahondan en la problematización de los fenómenos musicales construidos como objetos de estudio (Blázquez 2011; Carozzi 2011; Semán 2011).

Teniendo en cuenta lo anterior y basado en una investigación etnográfica sobre la escena *dance* porteña, este texto se propone contribuir con elementos para la discusión e identificación de nuevas configuraciones estéticas, tecnológicas, normativas y relacionales en el ámbito de la producción y consumos musicales juveniles actuales. A partir de la trayectoria biográfica y musical de un joven<sup>1</sup> de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en particular sobre su aprendizaje de una práctica musical previamente desconocida y su inserción como trabajador en una organización social manejada por colegas músicos generacionalmente mayores a él), será posible observar cómo en la actualidad el modelo de una actividad musical pendulante y dicotómica entre un perfil profesional y redituable (aunque sea en niveles bajos o altos), y las expectativas artísticas y de disfrute, se redefine conciliando polaridades de este tipo. Tensiones vigentes para las prácticas musicales de otras épocas o bien características de otros mundos musicales no referidos en este trabajo, representadas en la tirantez de un vivir para la música o vivir de la música, como también en la rigidez de ciertos emblemas musicales juveniles que figuran las necesidades o las pérdidas económicas como condiciones de lucha contra las imposiciones de El Mercado, se matizan y complejizan en el surgimiento y desarrollo de actividades musicales que en el acceso a la tecnología para crear, en las reconceptualizaciones del canon, el virtuosismo y la clasificación musical, y en el placer/amor hacia la música trazan continuidades entre las figuras de dueño de un local de música, de músico ejecutante de distintos instrumentos y recursos, y de las expectativas laborales como instancias de ocio.

### **Ser músico y ser dueño**

Como consecuencia de un período de expansión y popularización social de la escena *dance* en Buenos Aires, en la década del 2000 se instalan una serie de eventos musicales y de baile de baja envergadura, alta selectividad y baja promoción social izando el objetivo de recuperar un espíritu de la electrónica perdido de la mano de empresarios del entretenimiento, de las escuelas de *djs*, públicos advenedizos que -para muchos seguidores- no logran actualizar los códigos del fenómeno. En este contexto, surgen los eventos Anti-Cream,<sup>2</sup> se multiplica la modalidad de “fiesta privada”, nuevas pistas de baile adquieren renombre entre los entendidos y las

---

1. Representativa para su edad, actividad y pertenencia socio-económica.

2. Fiestas electrónicas organizadas por un grupo de *djs* locales con el propósito de competir conceptualmente con la propuesta de las masivas e internacionales Creamfields.



intervenciones de los músicos-*djs* en la organización de eventos de este tipo se relanzan como factores decisivos de propuestas artísticas *dance* (Gallo 2012). Es el caso de Tacna que, de la mano de un colectivo de *djs* y de distintos artistas vinculados a la cultura de la noche, en poco tiempo se transforma en uno de los clubes de baile porteño más renombrados.

En términos artísticos como comerciales, para Martín, llegar a formar parte Tacna fue una aventura que aún no puede reconstruir completamente. A partir de algunos recuerdos vagos explica cómo eso pudo suceder pero asegura que su memoria no puede hilarlos causalmente. El ingreso a Tacna fue tan rápido que, dice, ni tuvo tiempo de arrepentirse. En el 2008, tras acompañar a su pareja en la recuperación de un cáncer, Martín, con 27 años de edad, bastante tiempo libre y una vitalidad orientada a *vivir más el presente*, retoma sus proyectos musicales y laborales (con su banda, su estudio de grabación, la producción de otros músicos) de los que se enorgullece. Con su amor por el punk-rock y por algunas expresiones del nu metal, finalmente Martín sentía que había “caído” en algún lado y tras años de haber organizado festivales, podía verse como un referente local de estas sonoridades. Una tarde en su estudio de grabación, después de mezclar y arreglar algunos nuevos temas de la banda Es Por Acá, sus amigos Chaco y El Astrid le comentaron que su amiga Mary (fotógrafa de gran renombre y recientemente regresada de Chile) había sido “tentada” por otros amigos para participar en un negocio artístico “de esos que son lindos para estar”. La invitación no fue significada meramente como una oportunidad de invertir dinero sino más bien de participar y formar parte de una iniciativa artística que *quizás*, rendía económicamente. En el mismo tono, la invitación llegó a Chaco y El Astrid, y así ellos repitieron la “tentación” hacia Martín. Luego de unas semanas, Martín se reunía con los otros “accionistas y dueños” (así se llamaban entre ellos) de Tacna y, a pesar de ser “de palos distintos”, “pegan onda” y se hacen amigos en poco tiempo. Chaco y El Astrid no llegan a juntar los diez mil pesos necesarios para participar mientras Mary lo hace a la distancia porque a los días retorna a Chile por una propuesta laboral imprevista.

Martín suma nuevos amigos y nuevas actividades a desarrollar en un lapso muy breve. La incorporación al club (en tanto espacio, obligaciones y relaciones sociales) acarreó también la necesidad de aprender a lidiar con cuestiones típicas de este tipo de organizaciones sociales de pequeña envergadura y atravesadas por expectativas, compromisos y decisiones profesionales, monetarias y personales de los involucrados en su carácter de músicos, amigos y “dueños-accionistas”. Si bien no era la primera vez que se agregaban participaciones al proyecto Tacna, lo cierto es que con cada nueva incorporación, a cada parte implicada se le presentaban algunas

Taller

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

177

exigencias para acomodarse y construir entre todos un nuevo orden.<sup>3</sup> Y este momento no era excepcional. Igualmente, para Martín “Lo más duro fue comerme las gastadas de los pibes (sus viejos amigos) que se pusieron celosas... las nenas... pero nada más.”. Él los seducía con tener un espacio más donde juntarse y compartir con ellos.

Sobre sus participaciones, Martín siempre supo que en los inicios, no podía más que “jugarla de un poco boludo” ya que “Meterse en la electrónica era otra cosa. El palo del rock es distinto en todo”. Sin embargo, nunca dudó de querer explorar en ambientes distintos. Era un desafío aprender a tener una voz y una perspectiva propia en un mundo musical que desconocía y que no había más que “curtido de oído”. De adolescente, había bailado en alguna de las primeras *raves*<sup>4</sup> locales pero se figuraba el ambiente *dance* “más muerto que vivo” y tenía en claro que no quería hacer papelones; para mantenerse orientado me cuenta que mentalmente reiteraba una suerte de lema que siempre le fue útil en sus otros proyectos musicales: “Boludo y segundón, sí. Un muerto, no”. Y en esto, como toda valorización de lo auténtico se entrama con representaciones de un pasado dorado (Willis 1990; Reynolds 2012), la idea de formar parte de una “la vieja escuela” o mostrar cercanía con lo identificado como pasado dorado del *dance* local,<sup>5</sup> era para él un escape infalible a “ser un muerto”. Saberse en proximidad con la “*old school*” por supuesto no le ahorra esfuerzos de aprendizaje en esa nueva inmersión musical pero sí sentía que podía garantizarle cometer pocos errores -y fundamentalmente “no enloquecer”- ante las decisiones tomadas. Demostrar a su vez sintonía con el reconocimiento de una “*old school*”, era también relevante desde la mirada de sus compañeros, para completar su aceptación en el grupo.

En este sentido, la idea de una proximidad con “la vieja escuela” (o bien llegar a formar parte de ella) resultó una de las guías más significativas de Martín en su nueva posición adoptada donde se combinaban “ser músico de otro palo” y “ser dueño-accionista”. En primer lugar, para no “ser un muerto” Martín debió sensibilizarse al extremo con los códigos de diversión vigentes en la escena *dance* y particularmente con los defendidos por este club como la centralidad otorgada al baile, las extendidas jornadas musicales (y de trabajo), aprender a lidiar con la permanente presencia de amigos, limitar las intervenciones del personal de seguridad, entre otros. En segundo lugar, en las tareas desempeñadas, comportarse con “cabeza

3. Cabe aclarar que esta dinámica de incorporaciones y desincorporaciones rápidas y frecuentes de “dueños” en la organización de Tacna es una constante desde sus orígenes hasta el momento que este club de baile mantuvo sus puertas abiertas.

4. Fiestas electrónicas con gran poder de convocatoria.

5. Es pertinente aclarar que la mayoría de los dueños de Tacna fueron y son *djs* locales relevantes para el proceso de nacimiento y expansión social del *dance* en Argentina.

de dueño” y a la vez con “cabeza de músico” ya que, entre estos amantes del *dance*, lo artístico y lo comercial en sus mejores versiones, son aspectos asociados y mutuamente implicados. Así, toda buena decisión artística (respecto a quién convocar para tocar por ejemplo) resulta una buena decisión en tanto dueño del local. En la imagen de la “cabeza del dueño” pensando como la de un músico descansa el ideal de gestión aspirado de los participantes de Tacna asociados a la “old school”. Esto es: pactar acuerdos con los *djs* y planificar agendas artísticas sin ser/sentirse “mercenarios” que persiguen solo réditos económicos desentendiéndose de la calidad del producto. Así, si para “la vieja escuela” lo comercial puede (o mejor dicho debe) armonizarse con lo artístico, es porque en un extremo dicha tensión equilibrada puede romperse y toda decisión de carácter más comercial o las expectativas empresariales son temidas y representadas negativamente como El Mercado.

Los roces, las desintelencias, los malos entendidos y muchas veces las discusiones no tardaron en aparecer aún cuando Martín trataba de resolver tareas menores que le fueron asignadas al principio: cuestiones de prensa, difusión y gráfica de las “fechas”; algunas compras de insumos para el local; los *mailings*, las listas de descuentos y pases *free*; y revitalizar las emisiones de la radio *on-line* llamada Radio Tacna. Por ejemplo, ante la propuesta de Martín de acortar una hora la franja horaria de las entradas con descuento y limitar la cantidad de pases *free* por noche para cada uno de ellos, Juan (uno de los dueños más antiguos del club) desautoriza su criterio afirmando -casi en un grito seco que valió el fin de esa discusión- que “eso” quedaba así como antes. La decisión de Martín de cobrar un *plus* de dinero (aunque sea significativo) por encargarse de reactivar la presencia de Tacna en el espacio de las radios *on-line*, corrió otra suerte. Con la mediación de Gabriela, se logró que Juan accediese a que Martín tenga “algunos beneficios extras” por el incremento de sus obligaciones. Por diferencias de este tipo, Martín se gana –sobre todo al momento de su ingreso- el seudónimo: “El Señorito” que se acompañaba con un gesto burlón en la voz de reconocimiento de alguna autoridad innecesaria o sin poder.

En conversaciones más íntimas y en soledad, Martín no mostraba preocupación alguna por lo anterior. No dudaba haber invertido su dinero en Tacna como tampoco de defender su posición en cada una de las propuestas lanzadas. Sabía que el que ríe último, ríe mejor; y que esa imagen de “boludo y segundón” era temporaria porque por algo habían aceptado que alguien por fuera del mundo *dance* ingresara en él. La necesidad de la entrada de su dinero en Tacna la tenía presente. Por supuesto que ingresar al mundo *dance* de la mano de “la vieja escuela” le atraía profundamente en lo personal porque se consideraba inquieto y competitivo. El aval de unos referentes le daba la confianza que necesitaba para no sentirse un “muerto” (alguien que hace algo sin entender o encarnar el espíritu que define la particularidad de ese nuevo mundo al que se intenta acceder) porque

Taller

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

179

siempre le gustó rodearse de los mejores, “ir a las fuentes”. Pero no estaba dispuesto a “chupar culos de más” ni a perder lo que hasta ahora -mucho o poco- había podido construir dedicándose a la música (o mejor dicho a sus distintos proyectos musicales).

Martín entendía perfectamente las implicancias de “no venderse al mercado”, de hecho, reconocía su obra como una consecuencia de la transformación de las actividades musicales en puros negocios del entretenimiento: montar el propio estudio de grabación le permite crear y apoyar libremente todas las iniciativas artísticas en las que cree. La diferencia radicaba en que para él había que pensar con “cabeza de dueño” y “con cabeza de músico” (como dos lógicas asociadas en una segunda instancia) o expresado de otro modo: que la “cabeza del músico” no implica necesariamente aceptar el plan de no poder hacer dinero o vivir (bien y estable) del propio desempeño musical laboral. E inversamente: que la “cabeza del dueño” solo apoya proyectos artísticos sin calidad alguna. Las propuestas de Martín (algunas desoídas y otras puestas en marcha) buscaban descentrar la organización de Tacna del estado de pérdida económica como la confirmación de buenas elecciones artísticas u orientación del club de baile. El horizonte de la constante pérdida económica sobre el que Tacna muchas veces hacía descansar su particularidad, imagen e independencia de El Mercado, quedaba denunciado y expuesto en el desempeño de las tareas asignadas a Martín. Para él, no llegar a “ser un muerto” tenía que ver con aprender rápidamente el *know how* de un mundo nuevo para poder “seguir haciéndolo por mucho tiempo más.”, lo cual sería posible de pensar con la “cabeza del músico” y la “cabeza del dueño” en sus propios términos. Ese *know how* en su caso partía del reconocimiento y recontextualización de las voces autorizadas, del *cómo se hacían las cosas antes* y de temer y creerle menos a la tensión (equilibrada) entre El Arte y El Mercado. La imposibilidad de transformar esto en un principio de relación con los colegas organizadores de Tacna, con los músicos y con la propia práctica musical y laboral fue lo que a Martín unos años después, le significó el alejamiento de este club de baile.

### El dj más rockero

Siguiendo el perfil del resto de los integrantes de Tacna y en simultaneidad al desempeño de las tareas mencionadas, las participaciones de Martín comenzaron a ser en tanto músico. El aprendizaje de la ejecución musical en sí le resultó bastante sencillo no solo porque la cercanía con estos músicos era total (en sus palabras: “Con tantas noches acumuladas, era imposible que no aprenda algo. Estando acá, se te pegan cosas... que el *pitch*, que el *mixer*, los *faders*, los *vinilos...*”), sino también porque tenía amplia disponibilidad de los instrumentos y tecnologías para “crear” y “tocar”: en su casa y estudio de grabación cuenta con las tecnologías básicas (computadoras, discos, amplificadores, software específicos) “para

arrancar” y al tener las llaves de Tacna podía practicar (llamado como “juego”, “jugar”, “probar”, “experimentar”) a toda hora y cualquier día. La influencia de una adolescencia de renovados y diversificados proyectos musicales con amigos, y de una madre corista y coleccionista de discos, siempre lo incentivaron a Martín a explorar distintos mundos musicales de manera abierta y sin muchas contradicciones. A su vez, gracias a estos recorridos por expresiones musicales diversas, pudo acopiar gran cantidad y variedad de materiales musicales y de audio que disponía para sus sesiones musicales como *dj* y forjar de a poco su estilo. A pesar que aún no se siente *dj* sino más bien un “*dj* en camino”, contó desde el principio con muestras de reconocimiento de sus nuevos amigos-músicos por encontrar un modo particular de manejar las bandejas y hacer conocer su propia música.

Inicialmente, ante los elogios recibidos, Martín sospechaba de las intenciones de sus compañeros porque sabía que su performance no se destacaba en comparación con la de los *djs* que noche tras noche se presentaban en Tacna, y también porque conoció rápidamente el orden de los mojonos del camino del *dj* (“Tocar antes del *warm up*<sup>6</sup> es como estar en la tierra de la rayuela y sin la piedra en la mano”). Sus sospechas se despejaban a medida que crecía la cercanía con sus compañeros y ampliaba el espectro de nuevos músicos conocidos sin embargo, seguía sin comprender completamente, sin identificar cuál y cómo era ese gesto *nuevo* y *distinto* valorado de su práctica. Su figura sin dudas había renovado el aire del club (era una novedad y una sangre nueva) incorporando a la perfección las exigencias del “amor a la música” profesado por este colectivo vinculado a la idea de la “*old school*” pero también *había algo más*.

En primer lugar, sus anteriores y actuales recorridos musicales y experiencias como músico, eran valorados por él como “beneficios” al momento de su inserción en el *dance*. En términos generales, mientras para esta escena musical las imágenes del mundo del rock (divismo / exposición del cantante, marcada separación entre la banda y sus públicos, las formas de composición, la instrumentación) funcionaron siempre como un contrapunto que permiten distinguir y particularizar la propuesta *dance* en su oposición (Gilbert y Pearson 2003; Coutinho Cavalcante 2005; Blázquez 2009a y 2009b; Lenarduzzi 2010; Lenarduzzi 2011; Gallo y Semán 2010; Gallo 2012); las prácticas musicales de Martín no actualizan esas discontinuidades. Musical y profesionalmente, él se representa en “un solo camino” donde “todo suma a lo mismo”. En otras palabras, si bien en Martín, las diferencias entre ambas escenas musicales no pueden ser diluidas (especialmente en lo que llama “el manejo del ego”, “la responsabilidad”

---

6. Refiere al momento en que un *dj* “calienta” la pista de baile mientras los *dancers* llegan al lugar, se acomodan y disponen a bailar.

y la “exposición del músico”), una práctica ayuda y nutre a la otra. Del mismo modo entonces que pensar con “cabeza de negocio” y con “cabeza del músico” se distinguen y articulan en Martín en nuevos sentidos, esta suerte de camino unificado del músico que él emprende queda significado y nutrido por y con la integración de aprendizajes de diversas prácticas y recorridos musicales. Reconocerse como “el más rockero entre los *djs*” y que así sea recibido por sus amigos, lejos de comprometer su inserción en esta escena musical y particularmente en la organización socio-musical que abarca Tacna, expresa la ampliación de posibilidades creativas y de recursos de prácticas musicales de este tipo.

En segundo lugar, continuidades similares son trazadas por Martín en su elección de recursos para producir música y sus *sets*<sup>7</sup>. Una vez más, sin hacerse eco de algunas tensiones relevantes –y muchas veces significadas como decisivas- en la práctica de *dj*, para su performance, Martín se vale tanto de distintas tecnologías (discos de vinilo, cassettes, discos compactos, computadoras) usadas en combinación, como también de diferentes recursos musicales (grabaciones de audio de sonidos ambientales, de voces de personalidades reconocidas y de sonidos por él producidos; músicas propias de otros géneros musicales como boleros; instrumentos musicales *tradicionales* como su guitarra y bajo, e inclusive su propio canto en vivo y amplificado, acompañando simultáneamente su *set*).<sup>8</sup> Su explicación respecto al armado de uno de sus sesiones musicales, resulta clara en el punto que nos interesa:

G: Hablemos de tu set del viernes. Fue muy distinto a todo lo que en general escucho en Tacna, ¿puede ser?

M: Y sí... creo que de mí no se puede esperar otra cosa. Si solo buscan techno<sup>9</sup> duro y puro, lo tienen a los chicos. Yo no quiero dejar de ser quien soy ni de dónde vengo. Eso lo tengo claro. La pelotudez de esperar lo obvio, conmigo no va. Además, se que no puedo. Como te dije, sé que soy un *dj* en camino... estos chabones son unas bestias... tocan como la concha de su madre. Yo aprendo a pleno de ellos, aunque no quiero ser como ellos. Me cabe escucharlos, aprendo, tienen groove pero hay algo de eso que ya fue para mí. O que no lo siento... no se...

7. Sesiones musicales.

8. Si bien estas variantes en la práctica de *dj* no son nuevas en el ambiente dance sí son muy poco difundidas, especialmente en el contexto local.

9. Variedad musical dentro de la música *dance*.

G: ¿Te parece música vieja?

M: Sí... puede ser... es algo que a mí no me sale. Me copa lo que hacen pero no me sale. Cuando busco música, en los temas que estoy empezando a producir pensar en qué hago como que no me sirve. Como que a veces pienso que algunos djs están muy pendientes de lo que tocan en vez de tocar. Yo entiendo que la gente que viene a Tacna, les va el techno y si vienen es porque les va... pero también pienso al revés, que les podés dar otras cosas y también puede estar todo bien y seguir a pleno con la electrónica. Los chabones que vienen no son el público de Iorio que te va a cagar a trompadas a la salida si algo no es tan al palo, tan metalero viejo. Yo cuando toco, la gente baila, se ve que algo le gusta lo que pongo.

Taller

G: y sí, la pista explotó el viernes... por eso te pregunto qué es lo que te gusta tocar...

M: no se... la verdad es que no se... depende con lo que esté copado en el momento. Ahora estoy copado con el glam de Sylvester (un negro disco de los '70 que no es muy conocido y que conocí por Kari) pero también con las canzonetas italianas viejas, me encantan... viste que lo puse el viernes. Bah... ¡ino se si se dieron cuenta!! ¿Lo habrán bailado porque se dieron cuenta que era Umberto Tozzi? ¿O porque no se dieron cuenta? (risas) qué loco...

G: ¿Y de dónde sacaste esos vinilos?

M: De mi vieja y de mi abuelo. Antes con mis amigos, los usábamos para reírnos, hacíamos la mímica y hacíamos sesiones de fotos como si fuésemos tanos inmigrantes que recordaban Italia. Y siempre recordé esos discos, siempre estuvieron a mano en casa. Y me encantan los graves de las voces... viste que también estoy copado con los recitados y esas cosas

G: ¡Me parecía! El viernes sonó Fidel Castro también, ¿no?

M: ¡Sí! Tremenda voz. ¿Viste que antes había discos de escritores contando cuentos o cosas así? En mi casa había varios... mis viejos apagaban la luz del living y los escuchaban en silencio como una paja mental que se hacían (risas). Hay como musicalidad en esas cosas dichas, como también en la de algunos políticos. Me engancho con eso... veo que también pueden tener groove. Lo pongo con algo que vaya, obvio...

G: Y para vos, ¿importa lo que en ese fragmento dice?

M: sí, sí, obvio. No mando cualquiera. Además son cosas con las que trato estar de acuerdo. No me gusta mandar cualquiera con la música que pongo. Me parece... El que lo escucha, puede verlo como un mensaje. Aunque no quiero bajar línea, quiero que se sienta como música... los graves de la voz, los silencios... Esos discos son tremendos. Tienen fuerza. Y además se perdieron todos. Me gusta tenerlos, recuperarlos...

G: Y la partecita del tema que mezclaste un cachito con el tema de Hot Chip, ¿qué era? ¡¿Qué pasó ahí que no entendí nada?!

M: ¡Ja! ¡Se armó un quilombo por eso! (Risas) nada... pasé ese tema que a veces funciona super bien, es un super gancho a veces y lo mandé con algo mío. El otro día con los pibes en el estudio grabamos una zapadita en un grabadorcito viejo a pilas que encontró Joaco cuando sus viejos se mudaron, y quedó genial porque las dos guitarras quedaron bien empastadas parecía una bola pero una bola bien... no se sabía quién tocaba qué parte. Era como un sonido compacto, bastante trash pero que daba. No estaba nada mal cómo sonaba. Y lo pude pasar a la compu, cambiarle algunas cosas y lo pasé. A mí me gustó... por ahí no quedó tanto como esperaba pero estuvo bien.

G: ¿Y cómo lo esperabas, cómo lo imaginaste?

M: Estuvo bien. Y eso después me lo reconocieron los chicos... no se... yo esperaba que no quede tan lavado. Como que me gustaba esa cosa rabiosa de la zapada en



un soporte que empastaba y hacer algo palero con Hot Chip que armonice un poco. Por ahí la cagada fue cuando lo pasé a la compu pero si no hacía eso, no podía cuadrar bien los tiempos. Para mí, cada cosa rinde lo suyo. Sos un estúpido si descartás lo analógico por algo, o si solo tocás con vinilos o solo usando el sync. Hay tantas cosas para hacer...

G: Y a vos te gusta usar todo...

M: Más vale. Y no tengo historia con mandarme cagadas, veo si las puedo arreglar en el momento. O para otra vez... Obvio que no quiero hacer nada pizzero, me parece una mierda Guetta pero también me parece una grasada Cattáneo, cómo toca ahora Cattáneo... iewos sets llenos de efectos espaciales! En eso, el punk-rock me ayuda bastante a ir al grano, dejarme de esas pelotudeces que no llevan a nada. Si vienen a verme tocar, es porque quieren verme a mí, por cómo toco y no a otro parecido. Yo no te hago un scratch<sup>10</sup> ni en pedo, en esa pizeada no me prendo.

Superando entonces tensiones que años atrás fueron centrales para debatir el profesionalismo y la calidad en esta práctica musical, observamos en Martín la búsqueda de un sonido nuevo y personalizado que resignifica la idea de limitaciones y potencialidades de las tecnologías. El uso actual de las nuevas tecnologías no solo reafirma la ampliación con que es aplicada la categoría de instrumento musical (Braga Bacal 2003; Gilbert y Pearson 2003; Coutinho Cavalcante 2005), muestra cierta superación o desinterés en oponer recursos disponibles en función de exigencias iguales. Como decía Martín: "...cada cosa rinde lo suyo.". Claro que esto no quiere decir que la pretensión de un sonido de calidad, una "buena música" o bien un "buen *dj*" desaparezcan sino más bien que estas distinciones resultan también de reconceptualizar limitaciones en capacidades y de integrar sin que se entienda como *mezcla* de cosas muy disímiles, antagónicas o inconmensurables.

Una mirada atenta a descubrir potencialidades abarca también la selección musical para armar las sesiones musicales ya que, según su criterio compositivo, son las combinaciones de los materiales musicales y los usos tecnológicos lo que harán que *algo funcione o no funcione* en una pista de

---

10. Técnica para hacer sonidos rítmicos tras mover el disco hacia adelante y hacia atrás.

baile electrónica. Esto es, los materiales musicales que Martín disponibiliza para armar sus *sets* pueden pertenecer a distintos géneros o escenas musicales más o menos alejadas del *dance*. Dadas sus incursiones en el punk-rock, nu metal, entre otros, el menú musical seleccionado para componer logra ser ecléctico y variado (en un sentido amplio del término) y no por eso *menos dance*. El criterio que logra que la banda Deftones o un recitado de Sandro funcione en una pista *dance*, Martín dice estar “descubriéndolo” ya que no se trata de “mandar” o “tirar cualquiera” porque sí, “por hacerse el loquito” sino de equilibrar los riesgos que se quieren asumir, trazar nuevos límites respecto a *qué poner y qué no, cómo ponerlo y cómo no* sin dejar de seducir al público con aquello que desea bailar y ampliar sus horizontes de música conocida (exigencias a cumplir por todo buen *dj*, Blázquez 2009a y 2009b; Broughton y Brewster 2006).

Por último, en estas dimensiones de la práctica de *dj*, la diferenciación respecto a lo comercial o la música vinculada al mercado en un sentido negativo y opositivo a lo artístico, surge en la utilización de Martín del término “pizzero”. Aunque ante este eclecticismo en el repertorio disponible para significar musicalmente y la variedad de recursos y combinaciones extiendan en las prácticas de Martín los límites de lo *dance*, de loailable y de lo posible de ser integrado en una composición musical, la creatividad y el buen gusto encuentran su fin cuando el *dj* se comporta como un “pizzero” (por ejemplo al sobrecargar su *set* con efectos o sonidos que ensucian la música por más que la habilidad y precisión técnica del *dj* sean las más agudas) o bien, cuando pone música “pizzera” (comercial, efectista, música que se pasa en las radios y sin mucha calidad).

### **Estar acá y estar allá**

Hasta aquí quedó en claro que, la llegada de Martín a Tacna significó una apertura en sus experiencias laborales, musicales y personales. Nuevos vínculos de amistad y relación se tejieron mientras aprendía una práctica musical y una ética de trabajo que rápidamente logró ponerlas en diálogo con sus trayectorias anteriores. Resta ahora, focalizar un tercer aspecto de esta incorporación vinculado más específicamente a la articulación entre el ocio y el trabajo.

En tanto fenómeno social que reúne públicos y músicos en un mismo encuentro artístico dinamizado por interacciones fluidas, intensas, bilaterales y presenciales entre estos participantes (Thornton 1996; de Souza 2006; Voirol 2006; Blázquez 2009; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010; Gallo 2012), la propuesta de la escena *dance* (en continuidad con otras escenas musicales actuales -como la escena *indie* platense y la de la cumbia digital en Buenos Aires, entre otras (Boix 2012; Irisarri 2012 respectivamente)-) cuestiona para su abordaje la polaridad entre las categorías de *recepción* y *producción* como uno de los principios organizadores de estas expresiones artísticas (Gore 1997; Braga Bacal 2003; Gilbert y

Pearson 2003; de Souza 2006; Peixoto Ferreida 2008; Blázquez 2009; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010). Contrariamente a reponer polaridades excluyentes de este tipo, resulta más apropiado a las nuevas configuraciones que presentan los mundos musicales juveniles urbanos, adoptar miradas que den cuenta de las porosidades y mediaciones presentes entre tales términos. En este contexto entonces, si la noción de público es redefinida como un participante activo y productor del fenómeno musical y de baile social que con sus expresiones y prácticas interviene profundamente en el hecho artístico; y la del músico es recuperada también en su calidad de escucha, de receptor, de potencial *dancer* (Blázquez 2009a y 2009b; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010; Gallo 2012); dicha mirada mediadora también abarca distinciones binarias entre el ocio o lo vinculado al placer, al amor hacia la música y el baile, la diversión; y el trabajo o lo vinculado a las obligaciones, la búsqueda de rédito económico como principios fundamentales reguladores de trayectorias musicales de este tipo.

A pesar de saberse un segundón encargado de tareas más bien menores de Tacna y un “*dj* en camino”, las relaciones que Martín estableció con el lugar y con sus actividades muestran una implicación entre lo que podría separarse solo analíticamente entre *lo laboral* y *lo no laboral o el ocio*. Tacna para Martín, se transformó y se adoptó rápidamente como un lugar de reunión de amigos, no solo de los nuevos sino también de aquellos que no pertenecen al ambiente *dance*. Y, la sala destinada a guardar *stocks* de bebidas, equipos y muebles en desuso que el resto de los “dueños-accionistas” utilizaban con anterioridad, empezó a ser compartida por Martín, sus viejos amigos y más tarde también a alojar algunas pertenencias suyas (ropa, una mesa, un espejo y un sillón, innecesarios en su casa).

Durante el día, para este *dj*, ir a Tacna posibilitaba a la vez trabajar en el armado de los *mailings*, recibir a proveedores y encargarse de la gráfica de las distintas “fechas” mientras recibía a los amigos en un ambiente de intimidad para jugar al ping pong, escuchar música, compartir bebidas, charlas, etcétera. La actividad nocturna, para los días en que Tacna abre sus puertas como club de baile, no diferían mucho a lo anterior: recibir a los *dancers*, a los *djs* programados, atender los inspectores del Gobierno de la Ciudad eran actividades repartidas entre el anfitriónzgo ejercido para los amigos personales y conocidos del club. La capacidad del lugar de contener actividades y personas, y del uso que de él mismo hace este grupo de músicos y amantes del *dance* no es exclusiva de los momentos *buenos* y las reuniones sociales *festivas*. Tacna también era accesible para dormir una siesta, pasar unos días si había problemas familiares, *refugiarse a amigos en las malas*. En este sentido, la imagen de un *continuum* entre una casa nocturna con amigos y una casa diurna con amigos es apropiada para describir ese tipo de usos del espacio y de las actividades donde lo relativo al placer y a la diversión en un sentido más personal y privado se hayan permanentemente imbricados con la vida profesional y las obligaciones.

Taller

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

187

La trayectoria de Martín como reflejo de las mediaciones que acercan y articulan ocio o vida social y trabajo como características o denominadores comunes de algunos actuales paradigmas musicales alternativos, se torna más clara y pertinente cuando lo consideramos en su calidad y desempeño como músico. La experiencia acumulada de Martín como *dj* hasta ese momento fue coincidente con sus participaciones como “dueño-accionista”. Así, las oportunidades de tocar, aprender y realizar presentaciones en vivo como músico iniciado aparecieron prontamente en su trayectoria y favorecidas por una trama de relaciones sociales donde (como vimos en la primera sección) la valoración de la figura del dueño está fuertemente asociada a la del músico. Salir a trabajar entonces, además de implicar un conjunto de tareas diversas (desde ser *dj* hasta atender a los proveedores y juntar botellas vacías del piso) sugiere cierta prescindencia de la figura del jefe sin llegar a ser un trabajo autónomo. En vinculación con esto, Martín detallaba cómo puede sucederse una noche del siguiente modo:

M: En general yo vengo los viernes a la noche. Que para mí son las mejores noches porque son un poco más tranquilas por la cantidad de gente pero más zarpadas porque viene la gente que siempre viene. Y a veces es más fácil derrapar... vienen amigos

G: ¿En qué sentido?

M: Quedarse tomando con amigos... mucha fiesta y no poder controlar algunas cosas...

G: ¿Y a qué hora venís?

M: No se bien... a las 10, a las 11 pero depende. Trato de estar antes de las 12.30 para abrir pero a veces no llego y abren los chicos o Nelson (el encargado de limpieza), alguien. El que venga. Yo prefiero los viernes pero si los sábados alguno no puede, nos acomodamos y vengo también. Igual, si tiene que venir algún proveedor, trato de llegar puntual. A veces como ya estoy laburando desde la tarde, para no ir a casa y volver, me quedo.

G: ¿Y el último en irse?

M: ¡O no se va nadie o nos vamos todos juntos! Qué se yo... acá cada noche puede pasar de todo. A veces hay que sacar a la gente a las patadas a las 10 de la mañana

y otras veces, alguno de nosotros se copa tocando de after<sup>11</sup> con cinco chabones en la pista.

Como ya observamos, esto no niega las jerarquías desplegadas entre las actividades y los organizadores de Tacna o que no discutan entre ellos por diferencias de criterios, falta de dinero o decisiones mal tomadas sino que, la idea de un ambiente de trabajo (en tanto músicos y como dueños de un local) donde saben explícitamente que buscan la combinación y acople entre la “cabeza del dueño” y la “cabeza del músico”, entienden que los compromete con un proyecto propio que los identifique, y a su vez los independice y aleje de aquello que temen: no diferenciarse del resto de las opciones *dance* de la ciudad, perder autonomía frente a El Mercado (o el mercado), las modas y las intromisiones de los *sponsors* y perder el interés o “el amor” de formar parte de Tacna.

Por último, la posibilidad de trabajar como músicos y también como dueños en el propio club de baile además de garantizarles no tener que ajustarse a determinados perfiles sociales para las agendas artísticas, de la convocatoria (de hecho Tacna siempre se caracterizó por la amplia heterogeneidad de sus concurrentes) o musicales (qué estilo tocar, a qué niveles de volumen, etcétera.) cada noche, *los vuelve público*. Las noches de trabajo se transforman a su vez en noches de baile con amigos. Tacna para Martín, como para el resto de los organizadores, representa el club de baile al cual ellos como seguidores del *dance* (ya sea para ir a tocar como para ir a bailar) les gustaría frecuentar.

### Reflexiones finales

El recorrido por la trayectoria de Martín en su experiencia de inserción a nueva práctica y actividad musical vinculada al fenómeno *dance* permitió dar cuenta de algunos de los principales lineamientos y tensiones que hoy dinamizan densas transformaciones (ya sean de dimensión estética, tecnológica, normativa y/o relacional) en las configuraciones actuales en torno a prácticas y consumos musicales en particular entre los sectores juveniles de grandes concentraciones urbanas. La experiencia de Martín, lejos de ser extraordinaria, resulta clara y representativa en términos generacionales en varios puntos. Él, con 27 años de edad, cierta solvencia económica adquirida gracias a sus *otros* proyectos musicales (que también sostiene en simultáneo), ingresa a un nuevo mundo y organización socio-musical sin significativas contradicciones internas respecto de los dichos de sus amigos más antiguos, de las exigencias de destreza y conocimiento musical que debía adquirir, de las categorizaciones musicales por

---

11. En referencia a los *after hours*.

género e inclusive de la reorganización de su vida cotidiana al implicarse en otras obligaciones laborales. El ingreso de Martín a Tacna resultó negociando e integrando sus anteriores saberes, recursos y experiencias musicales (como escucha, músico y trabajador) a modo de capitales previos por los que particulariza su performance en el desafío presentado. Las posibilidades de acceso de Martín a los instrumentos, saberes y tecnologías para cualquiera de sus prácticas musicales, también son un gesto de época. Siendo muy joven accede (del modo en que lo vimos) a una situación muy anhelada para todo músico: poder tener el propio lugar para tocar y que la actividad artística resulte redituable, aunque sea mínimamente.

Esta trayectoria biográfico-musical de Martín también tiene sus momentos amargos, y en esto, su egreso de Tacna es igualmente evidente de la consolidación de un panorama alternativo en ciertos mundos del arte (Becker 2008). Como fue señalado en la primera sección, si bien entre todos los organizadores de Tacna existía un consenso respecto del reconocimiento de las motivaciones de la “*old school*” de montar un club de baile donde la imagen del músico se evoca como propulsora de cualquier otra decisión sobre el local en tanto negocio; las discusiones y tensiones surgieron ante las propuestas de Martín cuanto quiso dejar de actuar como dueño siendo exclusivamente músico ya que para él “poder seguir haciendo esto mucho más tiempo” (es decir, poder sostener el proyecto porque económicamente es viable y es posible que deje de dar pérdidas) no cancela el sentimiento, el amor a la música. Las preocupaciones de Martín para no llegar a “ser un muerto” radicaron justamente en la continuidad asumida entre las figuras del dueño y del músico; y en su intento por transformar esta articulación en un principio de relación, no solo con la música sino básicamente con *otros* -ya sean organizadores como los convocados por el club-.

Sumado a esto, en las incursiones de Martín hacia una nueva práctica musical observamos continuidades trazadas con sus anteriores experiencias musicales -ya sea como escucha o como músico-. Así, un estilo personalizado en sus performances como *dj* es adquirido a través de la transgenericidad musical y también tecnológica donde todo recurso y saber es evaluado como posible insumo para la creación musical. Su recorrido como *dj* despliega aquellas prácticas que caracterizan algunas de las principales escenas musicales locales en proceso de consolidación social en los últimos años donde surgen nuevas estéticas, cánones, organizaciones sociales y formas de producir, acceder y disfrutar de las músicas. La ampliación de las posibilidades intervención de los materiales sonoros, la descatalogación de los géneros musicales, la individualización de los menús musicales, como también la creación de *significados* o *mensajes musicales* que cuestionan supuestas incoherencias y se expanden a través de las parodias, los contrastes y las sorpresas de lo inesperado, son algunas de las principales alternativas creativas con las que Martín cuenta para idear sus sesiones musicales. El virtuosismo técnico, el conocimiento

eximio de la historia de la música *dance*, la reserva y provisión de música para seleccionar son en él exigencias que ceden ante la reivindicación del amateurismo y de una ejecución musical que valora los desafíos y los encuentros con los públicos (definidos como amigos, otros amigos-músicos) por lo que, las instancias de ensayo o práctica y las de debut o presentaciones en vivo se aproximan y apoyan mutuamente.

Por último, las anteriores continuidades señaladas son correspondientes con lo analizado en la tercera sección en cuanto a la práctica musical como generadora de un espacio físico y social donde el trabajo cooperativo y las permutabilidades de roles y actividades placenteras y laborales también se encuentran y redefinen recíprocamente. La libertad y comodidad referida en torno a trabajar en Tacna integra dos situaciones. Por un lado, trabajar en el propio local multiplica -para cualquiera de sus organizadores- las posibilidades de tocar y sobre todo de tocar cómo y cuándo se desee, y en compañía de un público-amigo al que se puede atender y con el que se puede contar. A su vez, el peso de las tareas a desarrollar en el club cada noche, se alivianan al poder comportarse ellos mismos como públicos y *dancers* de Tacna. Con favoritismos, peleas y conflictos mediante, Tacna representa una organización socio-musical donde las distinciones entre las obligaciones y las instancias de disfrute quedan integradas entre un *estar acá* y un *estar allá*. En esta dinámica, los amigos y la producción en red de amigos cobran una vital relevancia al conformarse y comportarse como comunidad musical interpretativa y de colaboración que además de “banca” el proyecto asistiendo al club, se dispone a ayudar a sus amigos de Tacna en producirse musicalmente y reproducirse como local. Finalmente, en sintonía con esto, Tacna es un lugar que los aloja y recibe durante el día en sus más variadas actividades y compañías reforzando de esta manera, imágenes de consolidación de modos de vida asociados al mundo musical que atraviesan no solo los días y las noches de estos jóvenes productores sino que también conllevan involucramientos estrechos de sus afectos y vínculos más personales, movilización de pertenencias, incorporación de recursos, saberes y vínculos previos, y sus expectativas más profundas de no tener necesariamente que optar entre vivir para o de la música como tampoco entre ser artistas o ser mercenarios.

## Bibliografía

- Becker, Howard S. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez Gustavo. 2011. Entrevista realizada por Pablo Semán; *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4). ( [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41393/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41393/Documento_completo.pdf?sequence=1))

- Blázquez, Gustavo. 2009a. “(Des) Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades”. Presentado en el Encuentro “Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas”, Córdoba.
- . et al. 2009b. “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile”. Presentado en las II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, septiembre, Salta.
- Boix Ornela. 2012. “Yo toco la guitarra como soy”. Una aproximación etnográfica a la escena indie platense”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Braga Bacal, Tatiana. 2003. *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*, Río de Janeiro: Universidad Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropología Social.
- Broughton, Fran y Brewster, Bill. 2006. *Manual del dj. El arte y la ciencia de pinchar discos*, Barcelona: Editorial Manontropo.
- Carozzi María Julia. 2011. Entrevista realizada por Pablo Semán, en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4) Universidad Nacional de La Plata. (<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/viewArticle/1498>)
- Coutinho Cavalcante, Tiago. 2005. “O êxtase urbano: símbolos e performance dos festivais de música eletrônica”. Tesis de maestría. Universidad Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofía e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociología e Antropología, Río de Janeiro.
- de Souza, Gabriel. 2006. *Montevideo electrónico*, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- García Canclini Néstor y Urteaga Castro Pozo Maritza (coordinadores). 2011. *Cultura y desarrollo, una visión distinta desde los jóvenes*, Madrid: Serie avances de Investigación, Fundación Carolina.
- Gallo Guadalupe. 2012. “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”, en *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, coordinado por M.J. Carozzi. Buenos Aires: Editorial El Gorla-Ediciones EPC.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo. 2010. “Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. *Revista Cuestiones de Sociología* 5-6: 123-142.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan. 2003. *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación.



- Gore, Georgina. 1997. "The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture", en *Dance in the city*, editado por H. Thomas, Nueva York, St. Martin's Press.
- Irisarri Victoria. 2011. "Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de *djs*-productores de Buenos Aires". Tesis de Maestría. IDES/UNSAM, Buenos Aires.
- Lamacchia María Claudia. 2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*, Argentina: Unísono Ediciones.
- Lasén Amparo y Foucé Héctor. 2010. "Música, tecnología y creatividad" *Revista Transcultural de Música* 14: 1-4.
- Lenarduzzi, Víctor. 2010. "Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la 'escena *dance*'". Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- . 2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*, Buenos Aires: Aidós Colección Soundscape.
- Margulis, Mario. 2005. "La cultura de la noche", en: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, editado por M. Margulis, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Márquez Israel. 2010. "Hipermúsica: la música en la era digital", en: *Revista Transcultural de Música* 14: 1-8.
- Pardo Salgado Carmen. 2010. "Contrapuntos de invención", en: *Revista Transcultural de Música*, 14: 1-10.
- Peixoto Ferreira, Pedro. 2008. "Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista" *Horizontes Antropológicos* 14 (29): 189-215.
- Peña Boerio Victoria. 2011. "Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias: el caso de la música *indie*". Presentado en el X Congreso Argentino de Antropología Social, Noviembre-Diciembre, Buenos Aires.
- Reynolds Simon. 2012. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Semán Pablo. 2011. "Introducción", en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4). (<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1520/1289>)
- Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2008. "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus"" *Revista Transcultural de Música* 12.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Quiña Guillermo Martín. 2012. “Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- . 2009. “Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente”. Presentado en el XXVII Congreso ALAS, Agosto-Septiembre, Buenos Aires.
- Voirol, Jérémie. 2006. “Ritmos electrónicos y *raves* en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales* 25: 123-135.
- Willis Paul. 1990. “The golden age”, en *On record. Rock, pop and the written world*, editado por S. Frith y A. Goodwin, Inglaterra: Routledge.

# De las dicotomías a los ensambles. Algunas reflexiones sobre un estudio de la música *dance*\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 195-197.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

José M. Casco\*\*

Taller

Es un lugar común decir que las transformaciones de los últimos años producidos tanto por la “revolución de la tecnología y la información” y la “economía de mercado” han alterado diferentes órdenes de la vida de las personas. Aun así muchas veces es difícil captar esos cambios y así comprender una porción de la realidad que se nos escapa a nuestros ojos habituados a mundo más ordenados y sencillo. Podrían enumerarse varios problemas al respecto, tomemos sólo uno, el que refiere a que por la velocidad de los cambios y por nuestra habituación a mirar el mundo, hace que nuestras categorías parezcan obsoletas o por menos algo inadecuadas.

Frente a este problema el trabajo de Guadalupe Gallo logra el difícil cometido de no caer en miradas demasiado rígidas y cristalizadas, buceando, con una perspectiva que atiende a la fluidez y las articulaciones, en los mundos de la escena dance. En efecto, en la trayectoria de Martín, dueño de un local de música electrónica y novel dj, la autora traza las complejidades que aparecen en escena en el ambiente musical juvenil cuando esas alteraciones de las que hablamos, se despliegan en sus acciones mostrando porosidades, derrumbe de fronteras y transformaciones que trastocan los modos en que siempre ha sido pensado el campo de la música juvenil. La superposición de roles donde las categorías de público y productor dejan de ser dicotomías y rígidas hasta la forma en que los géneros se han visto disueltos para formar fusiones nuevas y no siempre del todo

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

195

\* A propósito de “El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño” de Guadalupe Gallo.

\*\* Universidad Nacional de La Matanza.

cristalinas aparecen describiendo a un mundo relativamente nuevo que se nos ha instalado. Así el trabajo va construyendo una trama que muestra con precisión como en ese micro mundo las alteraciones del orden global se viven en los sujetos y se hacen cotidianos, impregnando todos los órdenes de la vida y este aún más por tratarse de un espacio donde la velocidad, la información y el sincretismo tiene mucho lugar. En ese sentido, el caso escogido y la biografía como herramienta analítica son muy acertados ya que uno y otro movilizan aspectos que antes hubieran aparecidos como estancos o contradictorios señalando las alteraciones de un mundo marcado por la fluidez. La biografía permite eso justamente cuando está bien utilizada, mostrar cómo el mundo vital de una persona no puede ser disociado ni de su vida previa ni tampoco del marco de referencia en el que habita y se mueve.

Es que también se debe destacar que el mundo de la música electrónica es ideal para este tipo de análisis. Desde el cuestionamiento a la clásica categoría de músico con toda su serie de controversias que ha suscitado en estos últimos veinte años acerca de si los djs hacen música o no. Hasta la discusión contigua a la anterior acerca de si este género es el reemplazo o pertenece por lo menos al rock o no. Es que la electrónica, como se la llama, es sin duda una de las expresiones más poderosas de la música joven actual. Las convocatorias masivas de los festivales como *Tomorrowland* o *Creamfields* demuestran que tiene un público -además de enorme- heterogéneo, hasta el hecho de que su popularidad es de una magnitud tal que la electrónica inunda espacios sociales tan disimiles como los locales de ropa y los restaurantes coquetos de los centros urbanos. Lo mismo con el des-anclaje que produce la idea de música: quizás como en ningún otro género el dance se benefició del hecho de que hoy podamos dar cuenta como nunca antes de que existe la “música a la carta”, la personalización que permiten los diferentes soportes por los que se transporta música desde las *playlists* hasta el modo en que diferentes formatos pueden ser combinados, es en la electrónica donde mejor se puede apreciar. Lo mismo a la hora de gestionar, las nuevas tecnologías no hacen otra cosa que posibilitar que un músico sea, manager, gerente, productor y arreglador con unos pocos dispositivos y casi sin moverse de su lugar.

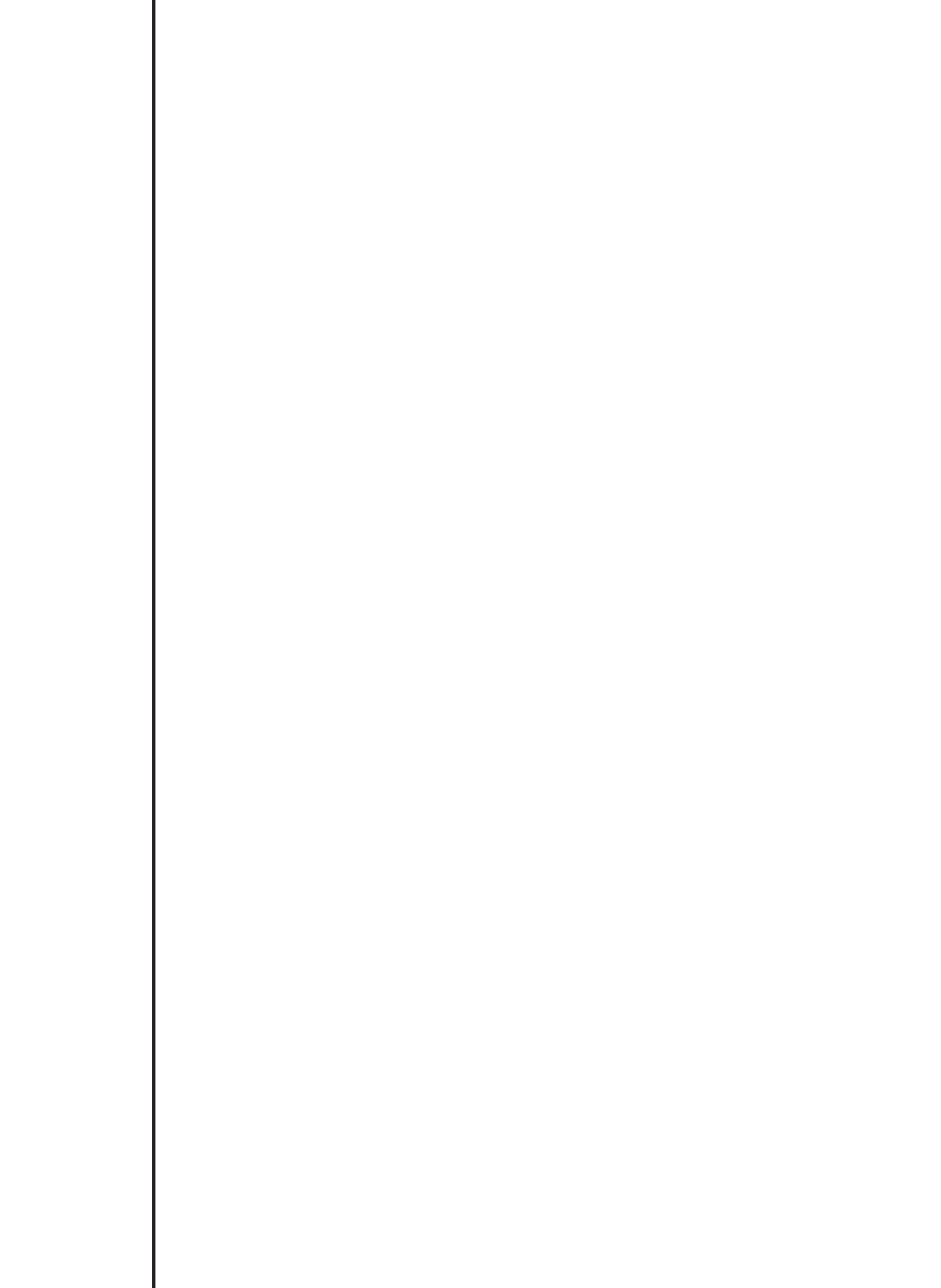
Y es precisamente en el trabajo de Gallo donde se visualizan, en la forma de movimientos que permiten a su nativo poder entrar al mundo del dance acomodando sus experiencias anteriores como músico, en el modo en que los géneros pueden ser usados y resignificados por Martín para convertirte en alguien competitivo en un mundo al que llega viniendo de “otro palo”. En ese querer ganarse un lugar entre los establecidos, es como la autora muestra la manera en que la tecnología lo convierte a su nativo en un dj “diferente” usando su capital musical acumulado de otros géneros para hacer sus sets originales y ocupar una posición singular entre sus pares. Allí radica también cierto uso relativo de la libertad de hacer música que permite la escena dance. En un espacio con menos restricciones

que en el rock más clásico, Martín colorea su producción mezclando sonidos, retazos de boleros y diferentes voces amplificadas para producir su música.

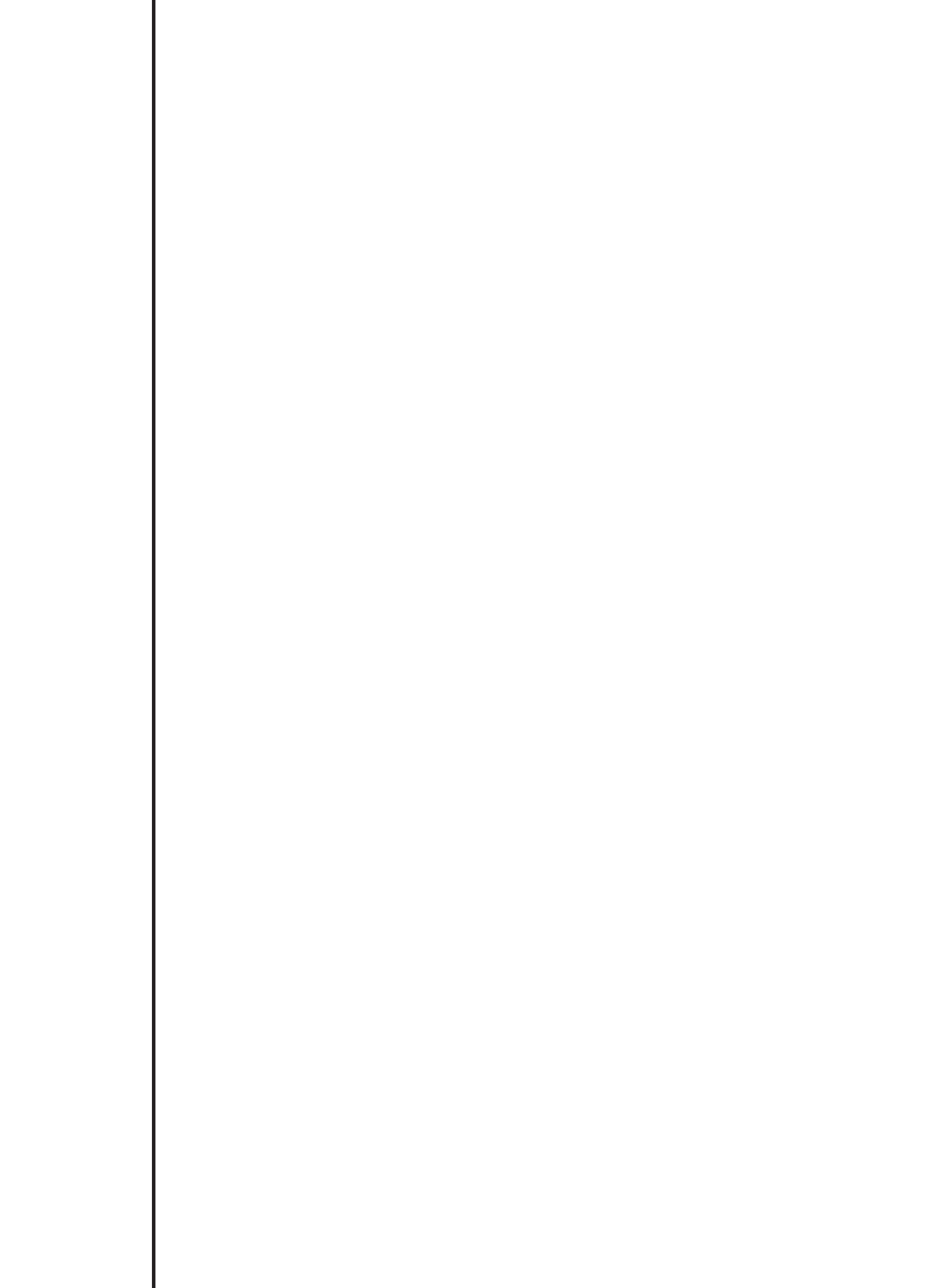
Por último, el trabajo también retrata como búsqueda artística y criterio comercial están implicados en un despliegue donde la estrategia es la búsqueda del rédito mercantil sin descuidar la calidad del producto, estrategia que por otro lado, puede verse no solo aquí sino que en otros géneros también tiene sus mentores, cuestión que no minimiza el trabajo de la autora pero que lo pone en una serie más extensa. A decir verdad el músico como cualquier artista no debe descuidar este aspecto a menos que acepte ser condenado por sus pares a medida que gana en popularidad. Pero esto también demuestra que el espacio de la electrónica también tiene sus códigos que arman posiciones y con los cuales los actores deben lidiar en el campo. Es muy importante para el análisis que la autora lo destaque por así cuestiona cierta idea folklorizada de que allí sólo se vive la libertad.

Para terminar debemos anotar que quizás lo que más pueda criticársele al trabajo sea el hecho de que por momentos las dimensiones elegidas para el análisis diluye otros elementos que son importantes a la hora de retratar esa configuración social. Nos referimos específicamente al modo en que algunas jerarquías aparecen como poco problematizadas. Como por ejemplo, el hecho de que Martín sea el dueño del local en el que actúa, solo es tenido en cuenta como el aspecto laboral de su biografía pero poco sabemos de sus ventajas y sus desventajas por ocupar esa posición de poder a la hora de desempeñarse como músico. El punto es importante porque muchas veces los analistas no enfatizan o no recuerdan en muchos casos, que hay posiciones fuertemente estructuradas, que las jerarquías existen y tienen su peso y que esos elementos operan como determinaciones para diferentes actores. Aún cuando pueda ser difícil medir el tamaño de esas determinaciones e influencias no puede pensar a los espacios sociales sin esa variable del mundo social.

Con todo, el trabajo Gallo supone una novedad porque es un buen ejemplo de cómo se pinta un fresco del mundo contemporáneo.



# Lecturas en debate





# Cómo puntuar la vida. Cultura, materiales y placer en acción\*

Claudio E. Benzecry\*\*

Mirando las recomendaciones de la contratapa del libro se obtiene una primera visión de por qué este libro amerita ser discutido casi 40 años después de la fecha de su primera publicación. Los testimonios celebratorios de Jeff Alexander, Mitch Duneier y de tres especialistas europeos en estudios culturales (Mats Trondman, Anna Lund y Stefan Lund) indican la confluencia de tres escuelas intelectuales que han crecido separadamente en tanto el estudio de la cultura se ha institucionalizado: la sociología cultural, que pone el foco en las estructuras culturales en cuanto a generación de prácticas, identidades y la creación de sentidos; las cuidadosas etnografías de la clase obrera y los subgrupos, y de sus idiolectos; y el estudio normativo de la autonomía cultural entre las subculturas dominadas y su uso creativo de la cultura dominante. Parte de lo que explica esta feliz convergencia es la atención que el libro dedica a dos temas que se han vuelto centrales para el estudio sociológico de la cultura en los últimos años: los procesos de encarnación y el rol de la materialidad en la vida cotidiana. De este modo, el libro desarrolla tempranamente una teoría propia sobre cómo los grupos sociales y los objetos culturales interactúan, y las potenciales vías a través de las cuales esto sucede. Lejos de la atribución de significado exacto/ de uno-a-uno de la escuela de sociología durkheimiana, Willis muestra magistralmente cómo los objetos y las individualidades interactúan, indicándose unos a otros los caminos disponibles a seguir.

Willis forma parte de la segunda generación de los Estudios Culturales Británicos, habiendo trabajado con Richard Hoggart y Stuart Hall. Su obra puede leerse en relación a algunas de las coordenadas clásicas de

\* A propósito de *Profane Culture* de Paul E. Willis (2014).

\*\* Universidad de Connecticut.

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 201-206.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

**Lecturas y  
debates**

**apuntes**  
CECYP

**25**

PÁGINA

**201**

dicha escuela: enfatiza el movimiento en foco del estudio de las prácticas culturales desde la esfera de lo intelectual a lo popular, y hace hincapié en una versión dialéctica de la cultura, que muestra qué hacen los de abajo con la cultura producida primero por la elite, y luego con la cultura de masas. Su trabajo también señala un segundo movimiento en el estudio de la cultura, dejando atrás el análisis literario y la interpretación en favor de la experimentación etnográfica. En ese desplazamiento Willis aplicó y extendió las técnicas de lectura pegadas al texto que aprendió en Cambridge y las combinó con un interés humanista en la creatividad de los grupos subalternos constituidos en el marco de las relaciones de poder capitalistas. Para ello adoptó la postura anti-intelectual de los grupos subordinados con la esperanza de desarrollar conceptos sensibles a las vidas de las poblaciones en estudio. Su interpretación densa sobre la cultura de los hippies y de los biker boys no se basa en el investigador “leyendo” y diciendo “aquí tenemos una forma cultural y allí la sociedad, esta es la forma en que se relacionan”, sino, más bien en los que los mismos practicantes informan acerca de qué materiales culturales desempeñan un rol en la determinación acerca de cómo los sujetos logran constituirse.

El libro se propone como una comparación entre dos casos, uno de clase obrera (los biker boys) y el otro en su mayoría de clase media (los hippies). Explorando la cultura de los años sesenta, con su promesa de inaugurar un nuevo conjunto de relaciones humanas abiertas y democráticas, Willis demuestra que lo que ambos grupos comparten es la búsqueda de lograr la «autenticidad», aunque difieren en gran medida en los significados que le atribuyen a ella, los estilos de identidad que se imaginan, y los dispositivos culturales movilizados para hacerlo. Willis muestra, a través de las versiones de sí mismos que logran, que jugar con los estilos permite a los sujetos construir variaciones a contrapunto de la corriente predominante mediante la utilización de la cultura de masas, y el papel de elementos culturales para permitir estos estilos de vida.

Para los *biker boys* se trataba de un estilo “masculino” basado en la agresión simulada; en individuos moviéndose rápidamente y con confianza, y en oposición a cualidades percibidas como femeninas, como la delicadeza y la artificialidad. Su objetivo era lograr la seguridad ontológica basándose para ello en el estilo poderoso del rock & roll temprano. A pesar del carácter potencialmente anacrónico de estas adjudicaciones, los motociclistas hacen que esta vieja música resuene con sus vidas. Ser activo y afirmativo era tan importante que incluso las elecciones lingüísticas -como cuando las opiniones negativas se expresan con acciones o las descripciones se realizan en forma de onomatopeya- se derivan consecuentemente de ello. Por otro lado, para los hippies la autenticidad se consigue mediante el rechazo de los valores de la carrera meritocrática de la clase media tradicional, encontrando sentido, por el contrario, en la búsqueda de experiencias. El sentido del sí mismo era organizado en torno a la espiritualidad, a través de mayores grados de conciencia, prefiriendo el «ahora» sobre la

planificación a largo plazo. Bastante en línea con las raíces románticas de Marxismo Británico, Willis describe los estilos de vida hippie como confrontando a la devaluación de la vida cotidiana a causa del racionalismo tecnológico. Los hippies alcanzan una omnisciencia débil a través de la identificación con los grupos desfavorecidos y la búsqueda de estilos orgánicos y naturales, cuidadosamente elaborados mediante la desorganización de los signos de la moda, como se ve en sus cabellos largos, la música que escuchan (rock progresivo), el consumo de drogas y la aleatoriedad en las elecciones de sus objetos. En resumen, para Willis, al simbolizar sus condiciones, los biker boys y los hippies crean formas de cultura a partir de objetos particulares, formas de actuar y de manejarse en el mundo.

La evidencia en el cual la investigación se basa es fruto de una larga inmersión etnográfica en esos grupos, haciendo hincapié en el carácter sensorial y vivido de la producción cultural, centrándose en el cuerpo, tanto en la forma en que este opera en la producción de sensibilidad, como así también en cómo el propio cuerpo del etnógrafo funciona como una herramienta para producir datos, usándolo como un instrumento de investigación para ponerse a sí mismo en las mismas relaciones y cuestiones que las personas que está estudiando. Su perspectiva etnográfica también anticipa dispositivos técnicos y retóricos comunes hoy en día en algunos de los estudios cualitativos más conocidos: el papel de la reflexividad, centrándose en cómo la percepción que los participantes tienen del etnógrafo es una buena fuente de datos; y el rol de las grabaciones. Él utiliza estas de dos formas distintas. En primer lugar, utilizó la grabación más como una forma de captar la calidad elusiva del tiempo a medida que pasa que como una herramienta para establecer la correspondencia exacta/de uno-a-uno entre el trabajo de campo y su inscripción como datos. En segundo lugar, Willis les toca sus propios discos de música a los hippies, con la esperanza de registrar qué tipo de reacciones suscitaban en ellos.

Entonces, ¿qué hay en este texto para la sociología? O más puntualmente, ¿cómo el libro contribuye a nuestra comprensión contemporánea de cómo opera la cultura? En *Aprendiendo a Trabajar* encontramos lecciones sobre el carácter autónomo de la cultura de la clase obrera y su papel cómplice y paradójico en la reproducción de clase. Aquí llegamos a conocer acerca de cómo los materiales culturales participan en la producción de las individualidades y de los grupos. La teoría de la cultura de Willis ofrece lecciones adicionales a los debates sociológicos sobre la nueva cultura de la pobreza (ver Small, Harding y Lamont, 2010); en vez de dar por sentada la autonomía cultural y social del mundo de las poblaciones subalternas, el libro muestra cómo el “sentimiento de nosotros”, el pensarse como parte de un grupo, es siempre precario y que debe ser laboriosamente alcanzado. Se construye tanto a través de la relación con los demás (por ejemplo, la policía, los maestros de escuela, los migrantes), como con otros miembros de la clase que optan en cambio por otros materiales culturales para dar sentido a quiénes son (por ejemplo, los *mods*

británicos en el caso de los biker boys). Las relaciones también incluyen una asociación de género con las mujeres pues estas constituyen un espejo invertido de lo que se busca alcanzar (una masculinidad afirmativa, una perspectiva orientada a la acción en el mundo de los motociclistas), y un componente orgánico de la cultura a la que se aspira (como cuando los hippies consideran a las mujeres más cercanas a la naturaleza).

Los grupos son siempre pensados como constituidos relacionamente. El vínculo entre los grupos y los objetos, y entre algunos elementos culturales y otros elementos culturales, son construidos como homologías. Pero en lugar de una atribución de sentido de carácter arbitrario, y de una relación uno-a-uno entre las posiciones sociales y los elementos que son utilizados para expresarlas como plantean Durkheim y los estructuralistas, Willis propone estudiar qué es lo que esos materiales realmente proporcionan. ¿Cómo se prestan a ser utilizados para expresar las formas de masculinidad, autenticidad y espiritualidad que he descrito? ¿Cómo ayudan a las personas a sentir que forman parte de un grupo, y a convertir sus condiciones estructurales en prácticas cotidianas concretas?

Combinando el análisis de las estructuras culturales a través de homologías con un enfoque marxista sobre las experiencias, a través de la noción de estilo, *ProfaneCulture* avanza en su argumento en dos partes: en primer lugar, mostrando las maneras divergentes en que hippies y biker boys logran alcanzar el sentimiento de “nosotros;” y en segundo lugar, el papel indicial, homológico y polivalente de los objetos, y las posibilidades de significado que contienen para aquellos que los utilizan. En cuanto a la primera, el libro remarca la seguridad ontológica y la integridad proporcionada a los biker boys por el ritmo de la música, su manera de manejarse, el uso de palabras como acciones y el movimiento incesante que es una constante en sus vidas. Si ellos subvertían el tiempo industrial y burgués gracias a su estado activo del ser, los hippies, por otro lado, subvertían el tiempo evitando tanto como podían los planes y horarios programados, a la vez que intentaban tener experiencias que disolviesen el movimiento diacrónico del reloj. Los hippies encontraron una confirmación de sí mismos en la exploración de que hacía a todos y cada uno ellos únicos, así como su trabajo dirigido a lograr una comunidad como algo deseable, precario y que no se da naturalmente. La singularidad se logró a través de grandes gestos; ser un “head” se trataba de hablar en un modo que involucrase sorpresa y movimiento. Consistía también en el uso de drogas y en el escuchar música que ignoraba la modalidad clásica del compás. Quiero detenerme en este punto y desarrollarlo un poco más.

Willis estudia el uso de elementos culturales como la música o las drogas, prestando especial atención a la relación polivalente entre los grupos y los objetos. Mientras que los significados se construyen culturalmente, la construcción, sin embargo, se deriva de las posibilidades “objetivas” dadas por los propios elementos culturales. Esto puede ser estudiado a nivel

de las homologías -como ya he mencionado- pero también en el nivel “indicial”, a través de la investigación de la frecuencia con la que un conjunto de materiales culturales es “indexado” a un grupo. Si las drogas proporcionaban a los hippies la posibilidad de “abrir” el tiempo, y el logro paradójico de la libertad a través de la falta de autonomía, la música -solistas y grupos como Frank Zappa, Pink Floyd o Van Morrison- resonaban con ellos al permitir mantener a raya el logocentrismo, la no-objetivada complejidad de sus exploraciones sónicas. La subversión de la estructura tonal, el derrocamiento de la armonía como esqueleto musical básico, y el advenimiento del álbum conceptual, más adelante, permitieron exploraciones con el tiempo y la conciencia que estaban estrechamente en línea con lo que los hippies querían sentir. La música como una experiencia también permitió a los hippies escapar de las determinaciones de su clase. Para los biker boys, la música ofreció un camino a la autenticidad y masculinidad. La clave fue la cualidad física, cuasi “musculosa,” del ritmo del rock´n´roll temprano (por ejemplo, Chuck Berry y Buddy Holly), pero también el formato a través del cual era comunicado, con preferencia del formato 78 RPM sobre 45 RPM. Los biker boys también entraron en una relación simbiótica con otro material: la moto. Willis muestra cómo adaptaron y subvirtieron un dispositivo tecnológico, destacando la antropomorfización de la máquina, y cómo su fuerza y movimiento se combinaban con la naturaleza afirmativa del mundo de los motociclistas. Los manubrios, por señalar otro elemento cultural, aportaban un sentido de estilo, pero también aumentaban la capacidad de manejar la moto con facilidad, dando la sensación de ser uno con la moto, casi como centauros modernos.

Willis muestra cómo un grupo no puede elegir un objeto cultural al azar, y tampoco puede un objeto adjuntarse a cualquier grupo. Y para mostrar cómo las relaciones culturales se profundizan con el tiempo explora los procesos de «substanciación» y «acumulación», subrayando cómo los elementos se vuelven progresiva y extensivamente transparentes en términos de lo que se supone que significan. Respecto a la materialidad de los objetos culturales, el libro es - en cierta medida- una investigación de la música pop y sus usos desde una perspectiva sociológica tanto como un análisis estético de la música popular y sus consecuencias sociológicas, asegurándose que una perspectiva no reemplace a la otra. El libro mostró por primera vez la música en acción, mostrando como los sujetos «mismos establecen la conexión entre la música y la vida social» (DeNora 2000: 6).

Desafortunadamente, los estudios culturales, después de un comienzo donde los materiales culturales eran etnográficamente presentados como un habilitador de estilos de vida y formas de conciencia (además de Willis, está también el trabajo señero de Hebdige, 1979), se han convertido lentamente en una combinación de testimonios en primera persona, análisis de textos literarios tomados de hecho como representante

de grupos sociales más grandes, y el análisis de contenido de las letras y textos, en vez de interrogar a los consumidores sobre lo que los diferentes obras significan para ellos y las prácticas a través de las cuales han construido una relación con ellos.

Los sociólogos culturales se han alejado inteligentemente de esta tradición de estudios culturales en la cual el proceso de significación es erróneamente equiparado con y se reduce a un análisis de contenido. Lamentablemente, otras subdisciplinas han adoptado este legado, alejándose cada vez más de las ideas presentes en libros como *Profane Culture*. En vez de investigar a los objetos culturales y cómo se produce el apego y compromiso con ellos, muchos se han distanciado de estudiar lo que los sujetos hace con las cosas, y se volcaron, en cambio, al análisis de contenidos en el cual se dan por sentado que la clase/raza/género es condición necesaria y suficiente para explicarla relación entre la obra y sus efectos. La verdadera promesa de reeditar este libro para los sociólogos de la cultura es ayudarnos a ir más allá de la reducción de la cultura a una intersección pre-estructurada (o su resistencia), y volver a centrarnos en el trabajo simbólico que los sujetos realizan sobre los objetos en el día a día.

En su autobiografía recientemente publicada, el antropólogo Vincent Crapanzano (2015: 96) se pregunta: “¿Debemos puntuar al pasado sólo con dolor? ¿No podemos organizarlo alrededor de los momentos de placer? (...) ¿Una vida puntuada sólo por el placer, sería menos vibrante?” Este libro clásico ha abierto un camino para explorar cómo podemos estudiar lo que es placentero de la vida, incluso entre aquellos que podrían ser –en una primera mirada– los más sujetos a la dominación y al sufrimiento. Espero que una nueva generación de investigadores lea esta edición actualizada y apunte a seguir su hoja de ruta.

## Bibliografía

Crapanzano, Vincent. 2015. *Recapitulations*. New York: Other Press.

De Nora, Tia. 2000. *Music in Action*. New York: Cambridge University Press.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.

Small, Mario, David Harding y Michelle Lamont. 2010. “Reconsidering the Culture of Poverty.” *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*. New York: Sage.

Willis, Paul E. 1977. *Learning to Labor. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Aldershot: Gower.

Willis, Paul E. 2014. *Profane Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press

# Brasas y cenizas. La Nueva York setentista y la renovación de la música contemporánea\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 207-212.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Gabriel Di Meglio\*\*

Lecturas en  
debate

“Nueva York tiende a borrar su historia, reinventándose infinitamente: ese es su camino. Pero la música permanece”. La frase en la página final de *Love goes to buildings on fire* clarifica su intención: pensar a esa gran ciudad y a su electrizante escena musical en un período que hoy parece muy lejano. En primer lugar porque el contraste entre la urbe quebrada y en declive que protagoniza el libro y la elegante Nueva York actual es obviamente enorme. Y luego, porque si bien es una ciudad que se reinventa no siempre da lugar a momentos creativos tan poderosos como el de mediados de los años setenta que analiza el libro. No sólo por la calidad y variedad de la música de esos años, sino por lo que destaca el subtítulo: el cambio que generó. Todavía hoy el pop, el rock, el hip hop y la salsa, sostiene implícitamente Will Hermes, están marcados por lo que ocurrió en el lustro del que se ocupa, 1973-1977. Y a pesar de que el autor busca con ahínco evitar cualquier tipo de nostalgia, hay un lamento encubierto al terminar de recorrer sus páginas o más bien cierta *saudade*: esos días se han ido.

Nueva York es el escenario en el libro. Sus locaciones son señaladas con precisión, pensando en un lector que la conoce, ya que decenas de domicilios y de esquinas desfilan por las páginas sin mayores especificaciones o descripciones. Se trata de una geografía obsesiva de la escena musical de los setenta. Pero es ésta, y no la ciudad, el objetivo del libro. Quien se interese en historia urbana no obtendrá casi nada de la propuesta de Hermes.

\* A propósito de *Love goes to buildings on fire. Five years in New York that changed music forever*, de Will Hermes (2011).

\*\* UBA - CONICET.

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

207

Quien en cambio busque información musical la disfrutará mucho. Y ello además porque leer sobre música en 2015 tiene la enorme ventaja de que teniendo a mano *YouTube* o *Spotify* (donde el autor armó una selección especial sobre el libro) se puede escuchar a cada uno de los artistas que se mencionan –hasta las bandas menos conocidas–, rasgo que indudablemente transforma de manera significativa todo el género.

Will Hermes es un crítico musical con una carrera destacada, conocido en particular por su trabajo en la *Rolling Stone*, y éste es un libro de historia surgido desde ese lugar. No tiene un método explícito, ni una clarificación de las fuentes empleadas, ni tampoco una hipótesis definida; no hay ninguna traza académica en el texto. Pero tiene un propósito muy claro: relatar el desarrollo de una escena musical en cinco años que considera decisivos por haber dado lugar a novedades de peso en el rock, el pop, el jazz, la salsa, el minimalismo, el disco y el hip hop (los dos últimos, de hecho, directamente nacieron en ese lustro, al igual que el punk dentro del rock).

*Love goes to buildings on fire* es un trabajo de investigación pero toma fundamentalmente la forma de una crónica. Hermes narra pormenorizadamente lo ocurrido a lo largo de cada uno de los años del período elegido, desde los shows que abrieron la noche de Año Nuevo hasta las que lo cerraron al final de cada diciembre. El eje del libro es la cronología y he ahí uno de sus aportes más interesantes. Lo que procura demostrar es la importancia de las sincronías, muchas veces no fortuitas, entre el desarrollo de un género y el de otro distante pero que en esa transformación se emparentaban, tal vez sin saberlo. Encuentra en la época una energía compartida. Por ejemplo, en un momento narra cómo el DJ Kool Herc, empezó a experimentar en South Bronx, una zona famosa por el abandono urbano, la pobreza, el crimen y los edificios en llamas, en incendios causados por propietarios que querían cobrar el seguro (Hermes 2011:80-85). Herc desarrolló una propuesta: alto volumen y un set en el que cortaba partes de temas, las más rítmicas, para impulsar el baile; el bajo al estilo jamaicano y los discos de percusión funk eran clave y lo volvieron muy conocido. El 25 de mayo de 1974 Herc organizó una fiesta en el Cedar Park en la que presentó su estilo y un set que se haría famoso, llamado “*The Merry Go Round*”. Una semana más tarde, hubo otro concierto histórico pero en el céntrico *Town Hall*, donde Philip Glass presentó “*Music in Twelve Parts*” (de cuatro horas de duración). Hermes destaca el alto sonido, el ritmo, el carácter hipnótico de la pieza y así hermana a Glass con Herc, en una asociación que sin duda no es muy habitual entre dos estilos bien diferentes y entre dos áreas urbanas también muy distintas.

La reconstrucción de esa sincronía de acciones encontrada en artistas lejanos entre sí, que pueden unirse de modo contingente o por causa sólo de la narrativa del autor –pero como sea es una operación muy lograda en el libro – constituye el principal mérito de *Love goes to buildings on fire*. El relato avanza de modo temporal y los apartados que se suceden en un



capítulo pasan fluidamente de la reconversión de Celia Cruz al ascenso de Bruce Springsteen, de Grand Wizard Theodore moviendo sus vinilos e inventando la técnica del *scratch* a las experimentaciones sonoras de Steve Reich, del derrotero jazzístico de Anthony Braxton a la aparición de *Blondie*, todo en unas pocas páginas. Es el mundo musical de New York City *intoto* el que es recuperado funcionando al unísono en el relato detallado de Hermes. Y no sólo a través de artistas. También algunos sitios ahora míticos, por ser claves en la *movida*, tienen un lugar preferencial en el libro, como *CBGB*, *Max's Kansas City* o *Studio 54*. E incluso se delinean otros aspectos importantes de la escena musical, como lo que ocurrió en la época con la prensa especializada o algunos desarrollos técnicos de instrumentos y equipos de sonido. Asimismo, hay menciones acerca de lo que ocurría en la escena de las artes plásticas y de la poesía, en el teatro y en el cine (con películas como *Taxi Driver* que retratan duramente a esa ciudad tan compleja y a sus habitantes).

*Love goes to buildings on fire* es convincente en lo que propone. Muchos libros sobre música eligen el estudio de un género o una banda. Pocos plantean lo que éste: un escenario y varios movimientos, muchos artistas, todos tomados en líneas simultáneas y paralelas que a veces se cruzan. El libro podría haberse organizado por temas, un género por capítulo, y habría sido eficaz, tal vez más ordenado. Pero la estrategia narrativa empleada contribuye a generar la imagen de una escena que está cambiando. A diez cuerdas de un show importante de un género se está dando otro de un género muy diferente. Y todos avanzan juntos.

De todos modos, el lector va reconociendo cómo seguir la línea de algunos “movimientos” que se despliegan a lo largo del tiempo: el surgimiento de las batallas de los Djs y del hip hop con KoolHerc, Grandmaster Flash, Casanova Fly y AfrikaBambaataa; el “diseño” de las fiestas y la formación de una cultura dance con personajes como David Mancuso y Nicky Siano; el florecimiento de la salsa latina, que logró en la época un sonido distintivo con estrellas que van desde Willy Colon y Héctor Lavoedel sello Fania a Eddie Palmieri y Lee Harlow, hasta llegar a Rubén Blades; los vaivenes de la nueva vanguardia del jazz neoyorquino con figuras como Braxton o David Murray; las arriesgadas composiciones de Glass, Reich y también la experimentación de Meredith Monk tocando con el borde de una copa de cristal; los vaivenes de íconos rockeros más antiguos como Bob Dylan, Lou Reed o los New York Dolls; la escena alternativa en la que descollaron desde el “punk” de *Suicide* o *The Ramones* hasta el novedoso sonido de *Television*, *TalkingHeads* y Laurie Anderson. Bandas poderosas pero poco recordadas como *Modern Lovers* y solistas que serían masivos como Bruce Springsteen... Y Patti Smith, tal vez la artista que más aparezca nombrada en el libro, propuesta como una suerte de quintaesencia de esos años agitados.

Un momento particularmente logrado es cuando cuenta lo ocurrido con el gran apagón de la ciudad la noche del 13 de julio de 1977 (p. 248-252), ya que reconstruye qué estaban haciendo y cómo lo vivieron varios de los protagonistas del libro, resaltando así su coexistencia en la gran ciudad.

Resaltar la sincronicidad de géneros y de trayectorias individuales es la principal apuesta de Hermes. Otros libros sobre el período –que circularon en Argentina– plantean miradas diferentes, formulando hipótesis sobre los movimientos musicales. Varios se ocupan del punk británico y en menor medida estadounidense, centrándose en su papel revulsivo, en su identidad generacional, en su relación con una crisis social; es el caso, por ejemplo, de *England's dreaming*, de Jon Savage (2009), o de *Punk. La muerte joven*, de Juan Carlos Kreimer (2006). Respecto del surgimiento, apogeo y caída de la música disco, Peter Shapiro (2012) propone una hipótesis fuerte: que la pista de baile fue un vehículo de integración para latinos, afroamericanos y homosexuales en una época difícil. Por su parte, en *Postpunk*, Simon Reynolds (2013) selecciona a las bandas que desde 1978 desafiaron las formas clásicas del rock y pop, destacando aquellas con intenciones vanguardista –no necesariamente las más famosas– como las que verdaderamente merecen integrar ese movimiento. En el caso de *Love goes to buildings on fire*, no hay aseveraciones fuertes ni especulaciones complejas, más bien hay una concatenación de anécdotas, unidas a algunos análisis musicales y a esporádicas ambientaciones políticas y sociales de lo que sucedía en la ciudad. De todos modos, de esta estructura se induce una hipótesis implícita: que es provechoso entender lo ocurrido durante esos años en relación, no aislando los géneros.

Un aporte clave del libro es la cantidad de información que brinda, de grandes figuras y también de otras menores. Ya el inicio del primer capítulo se centra en una de éstas, al narrar cómo el bajista de los *Modern Lovers*, Ernie Brooks, tuvo un problema con su auto que lo hizo llegar tarde al show de su banda en la noche del 1° de enero de 1973. En la recuperación de todos los detalles que puede hallar, Hermes cuenta que Héctor Lavoe fue en abril de 1977 a ver el show neoyorquino de “*The Argentine superstar Sandro*”, de quien consigna su apodo como el “Elvis argentino” (Hermes 2011: 235). Hay anécdotas muy atractivas y muchos detalles provechosos, pero también en algunos momentos la información de la crónica parece excesiva, puede apabullar. Hermes aprovecha cualquier excusa para añadir datos. Por dar sólo un ejemplo de muchos posibles, en el apartado en el que presenta a los *Talking Heads* (los autores de la canción que da nombre al libro) relata que en junio de 1975 tuvieron su primer concierto en el *CBGB*. El número central eran *Ramones* y en el medio tocaba *Mumps*, una banda conducida por Lance Loud, quien había protagonizado una suerte de anticipo de la televisión-reality con un programa sobre su familia y sobre su homosexualidad. Tras esta breve deriva, la narración vuelve a *Talking Heads* y nunca más en el libro se vuelve a mencionar a *Mumps* ni a Loud (p. 125).

Un rasgo particular del libro es que el propio Hermes suma sus memorias al relato, sin aviso y sin marcar ninguna diferencia con el resto. Lo interesante de este aporte es que mientras el grueso de la narración se ocupa de movimientos vanguardistas o “tribales” y por lo tanto restringidos a algunos grupos, en su relato de adolescente se percibe qué ocurría en el mundo más *mainstream*: el auge de las series televisivas, el fanatismo por grandes bandas rockeras como *Led Zeppelin*, la vida cotidiana en un barrio de Queens. De todos modos, más allá de su propia experiencia, Hermes está atento a comentar qué pasaba fuera de los mundos artísticos que le interesan: desde la decadencia de Sly Stone hasta los números 1 de Peter Frampton, otros músicos también aparecen en el texto.

¿De dónde obtiene toda esa información? Nunca lo consigna claramente, pero se percibe –y en ocasiones lo menciona al pasar– que muchos datos provienen de entrevistas realizadas por él mismo a los artistas, de la lectura de sus memorias y de una vasta bibliografía que habla sobre ellos. Pero su documentación principal es la prensa, la general pero sobre todo la específica, la prensa musical, de donde toma (sin especificar la fuente) qué conciertos hubo, en qué fechas y qué ocurrió en ellas, año a año, mes a mes.

Al pasar, en medio de cada capítulo, disimulando la información dentro de apartados sobre música, Hermes va mostrando la crisis de la ciudad de Nueva York en el lustro que describe: los recortes presupuestarios, la bancarrota de 1975, la huelga de basureros ese mismo año, la proliferación de ratas por la quita de dinero para combatir plagas, el auge de las pandillas, el ascenso del crimen, etc. Sin embargo, la mirada del autor no es tremendista sino todo lo contrario. Intenta atenuar las consideraciones catastróficas sobre la destrucción urbana para enfatizar la explosión musical de esos años y su potencial integrador. Resalta consensos por sobre conflictos.

Es indudable que tras leer el libro se tiene la impresión de que lo ocurrido en la escena musical neoyorquina entre 1973 y 1977 fue sorprendente. Quizás lo que no es tan convincente es la periodización; en ningún momento Hermes aclara por qué 1973 y no 1972 o por qué terminar en 1977. Simplemente sucede. O el autor supone que la crónica es tan contundente en demostrar el peso de esos años que no hace falta explicar más. Como fuere, el resultado es certero: *Love goes to buildings on fire* hace que uno desee haber estado allí viendo esos shows, recorriendo esos lugares y escuchando esa música. Recupera exitosamente a una Nueva York perdida. Y lo hace muy bien.

## Bibliografía

Hermes, Will. 2011. *Love goes to buildings on fire. Five years in New York that changed music forever*. New York: Faber and Faber.

Kreimer, Juan Carlos. 2006. *Punk. La muerte joven*. Buenos Aires: Editorial Release.

Reynolds, Simon. 2013. *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Savage, Jon. 2009. *England's Dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*. Barcelona: Random House Mondadori.

Shapiro, Peter. 2012. *La historia secreta del Disco. Sexualidad e integración en la pista de baile*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

# La pasión de los correctos\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 213-217.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Lucas Rubinich\*\*

El título del libro de Claudio Benzecry es “El fanático de la ópera”, y el subtítulo, “Etnografía de una obsesión”. En las últimas décadas, con la fuerza del lenguaje coloquial invadiendo distintos espacios, es probable que se usen más corrientemente palabras como fanático u obsesivo para describir una multiplicidad de prácticas cotidianas. No obstante, su utilización en esos casos, es siempre en un sentido débil. Cuando el uso se implementa como parte de relatos reflexivos o, si se quiere, de argumentos en su sentido más denso, y cuando lo que se describe con ellos son prácticas de participación del público en espectáculos de lo que todavía se llama alta cultura, estas palabras no son frecuentes. Y no se trata de azarasas preferencias en la clasificación. La relación que una tradición occidental significativa tiene con la definición de buen gusto, hace que lo que se puede llamar la pasión o, sobre todo, algunas manifestaciones explícitas de la pasión, sean decididamente disonantes con el ejercicio de ese buen gusto.

A mediados del siglo XVII David Hume se preocupaba por la contención de las pasiones y encontraba que los “gustos elevados” podían ser una eficaz herramienta para ese fin. Decía Hume “Cualquiera que sea la conexión que pueda existir originariamente entre la delicadeza en el gusto y la templanza en la pasión, estoy convencido de que no hay nada que nos alivie más de los azotes de la pasión que el cultivo de gustos elevados y refinados, que nos permiten juzgar los caracteres de los hombres, las composiciones de los genios y las producciones de las artes más nobles” (Hume 1999). Cincuenta años después Immanuel Kant en la primera parte de *Crítica del Juicio* en donde se refiere al juicio estético construirá una caracterización que supone una diferencia fuerte y jerárquica entre el gusto de los sentidos y el gusto puro. El gusto de los sentidos, “el gusto de

Lecturas en  
debate

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

213

\* A propósito de *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* de Claudio Benzecry (2012).

\*\* IIGG - UBA.

la lengua del paladar y de la garganta” (Kant 1977), es el placer inmediato, sin mediaciones, el que remite a lo que hay de animalidad en lo humano. Hay una superioridad en ese mundo kantiano, por supuesto, del gusto puro, cuya característica central será el rechazo a los gustos vulgares entendidos como lo que cuesta poco, lo fácil, lo simple; lo que puede sensibilizar los sentimientos sin mediaciones.

En la relación de los bienes culturales de la modernidad con un determinado público, la idea inmediata de pasión está asociada quizás a “los azotes de la pasión” o, si se quiere, a la excitación que provoca en algún público un tipo de obra que respondiera a la definición de gusto vulgar. En 1957 Roland Barthes publica un ensayo titulado “El mundo del Catch” (Barthes 1985) y allí da cuenta del espectáculo que ocurre en salas de segunda categoría del París de inmediata posguerra donde concurren personas de clases populares. El público se apasiona identificándose con uno de los personajes y denostando a otros. Allí el bien y el mal están en blanco y negro, no quedan dudas en ese público que grita, gesticula y zapatea, que está poseído por un “furor moral”, sobre el lado que se debe elegir. La participación es activa, corporal, exagerada; como es excesiva también la representación de esos singulares actores. Es el espectáculo popular con obras construidas para el gusto popular, o apropiadas por el gusto popular, pero que centralmente tendrían algunos elementos que facilitarían esa empatía. No es así en la relación con las obras legitimadas como de arte superior donde el encuentro concreto, aunque existan manifestaciones de reconocimiento y rechazo, es, en comparación, claramente distante y medurado.

Sin embargo, en un interesante artículo de Lawrence W. Levine, en el que da cuenta de la relación entre William Shakespeare y el público popular en el siglo XIX norteamericano, pondría por lo menos entre paréntesis, que el sentido de la excitación o la medida esté en las características intrínsecas de la obra. A través de memorias de quienes fueron espectadores se pueden reconocer escenas de participación excesiva, en los términos de Barthes, en teatros del este, como New York, o de lo que era el lejano oeste, como Sacramento. Algarabía, indignación, rechazos agresivos a malas actuaciones, hasta participaciones directas en el escenario. Levine cita una crítica del New York Mirror, en relación a una presentación de *Ricardo III*, con Junius Brutus Booth, en el teatro Bowery de Nueva York en diciembre de 1832, “la concurrencia fue tal, que unas trescientas personas desbordaron el escenario y se compenetraron con el espíritu de la obra. Revisaron con interés las pertenencias reales de Ricardo, sopesaron su espada, se probaron su corona, se acercaron para darle una mirada cercana a los fantasmas del Rey Henry, Lady Anne y los niños cuando estos personajes aparecieron en escena; se mezclaron con los soldados durante la batalla de Bosworth Field y respondieron al redoble de tambores y toque de trompetas corriendo a través del escenario. Cuando Ricardo y Richmond comenzaron su pelea, la audiencia “hizo un círculo alrededor

de los combatientes vigilando un juego limpio, y los mantuvieron así por el espacio de un cuarto de hora según el reloj de Shrewsbury. Esto fue hecho con buen humor y sin intenciones de hacer lío.”

Esta escena (y hay otras similares en el artículo) parece sobrepasar en grado de implicación en el espectáculo al público del catch parisino de posguerra analizado por Barthes, que, con las diferencias de época, puede ser homologado por su identidad de clase popular. Lo que es diferente en un sentido estricto es el bien cultural ofrecido. Por un lado un producto al que la sociedad no le confiere el carácter de artístico, ni siquiera reconociéndolo como un género menor, y por el otro, una obra valorada como uno de los grandes aportes a la cultura universal.

El público del Teatro Colón de Buenos Aires, el que asiste al último nivel, de pie, en lo que coloquialmente se llama “el gallinero”, es el público que analiza Claudio Benzecry. Ese público constituye un micromundo que proviene de una heterogénea y compleja clase media argentina componente central del significativo proceso de movilidad social ascendente vivido desde hace más de cien años hasta el presente por esta sociedad. En la mayoría de los entrevistados hay un inmigrante pobre no demasiado lejos en el árbol genealógico: dos generaciones atrás, probablemente. Sus relaciones con el mundo del trabajo no son homogéneas pero tampoco ellos son tan distintos. Unos son abogados, otros empleados o pequeños comerciantes. Básicamente, son personas que en términos de su presentación estética podrían expresar el ideal estético kantiano de la mesura, la distancia educada, la moderación gestual, la corrección en el lenguaje. Seres comunes que sin embargo se diferencian con su corrección, de la exageración en la gestualidad y en el lenguaje coloquial, de sus vecinos de las amplias clases medias. No son el tipo social que a priori pueda identificarse con una idea extendida de pasión. No obstante, la observación detenida de sus prácticas en relación a la ópera permite reconocerlos como manifiestamente obsesivos. Y en esa obsesión, que es una pasión corporal y verbalmente medida, Benzecry, reconoce lo que bien puede llamarse, un fanatismo, una forma peculiar de la pasión. Y construye tipologías que suponen sutiles y diferentes apasionamientos.

En términos analíticos, si esos apasionamientos quedaran restringidos a la singularidad de ese micromundo cultural, y a sus diferencias con otras formas más ostentosas de la pasión, resultaría satisfactorio. La estrategia comparativa siempre es productiva, aunque se la use secundariamente, para reafirmar una diferencia, pero sobre todo cuando se encuentran coincidencias menos esperadas, como ocurre cuando la referencia son otros espacios claramente distintos en lo que hace a la dimensión social y cultural. Dice Benzecry, valiéndose de sus tipologías de prácticas apasionadas y extendiéndolas a otros espacios. “Los hinchas heroicos del Manchester United siguen a su equipo por toda Europa sacrificando el ritmo de sus vidas diarias y cometiendo desmanes por donde pasen. Los

hinchas nostálgicos de San Lorenzo se quejan incansablemente durante los partidos de que ‘el fútbol ya no es lo que era antes...’ (Benzecry 2012).

Claro, algunos de esos vehementes hinchas de fútbol exteriorizan su sentimiento con una coreografía no desprovista de maquillajes, vestuarios y banderas que a primera vista permite asociarlos con las formas que el mundo correcto definiría como tormentosas, con lo que Hume llamaba los azotes de la pasión.

Hay otros apasionados en la homologación que realiza el autor que son probablemente en términos estéticos más lejanos a la intensidad de la implicación corporal, y más cercanos a los hábitos, al último nivel del teatro colón. Y quedan claros sus rasgos comunes en la descripción de algunas de sus actitudes: “Los puristas del Carnaval se indignan cuando se traslada la sede del festejo a una franja recta y se ‘desfiguran’ los contornos de la práctica....Los devotos nostálgicos del jazz...y del tango... luchan contra la innovación fijando un momento en el tiempo que consideran representativo de la esencia de la música... los coleccionistas de todo lo relacionado con los personajes de historietas (y los coleccionistas en general) también pueden observarse a través de esta lente” (Benzecry 2012).

Efectivamente, se puede afirmar sin rodeos, que los puristas del carnaval, los nostálgicos del tango y el jazz, tienen actitudes similares al grupo analizado en este libro. Pero quizás, sobre todo, son los coleccionistas los que expresan mejor este mundo singular que analiza con solvencia e imaginación Claudio Benzecry. Los coleccionistas son obsesivos, su exageración se manifiesta en indicadores de orden: es la meticulosidad del detallismo, una voluntad clasificadora de los infinitos fragmentos que expresan ese mundo imaginado y vivido, sino como maravilloso, seguramente como irremediable y compulsivamente necesario, lo que resultan en indicadores de esta forma peculiar de pasión. Y hasta podría hipotetizarse sobre aspectos visibles en la presentación de la persona de estos agentes sociales que darían cuenta de esta forma recatada de la pasión. Específicamente, una corporeidad encerrada en sí misma, contenida, que reprime cualquier exageración gestual que pueda alterar con sus movimientos no previstos ese orden producto de otra exageración.

Uno de los entrevistados de Claudio Benzecry interroga, o mejor interpela al investigador, y éste elige cerrar su análisis con su frase “¿Por qué ustedes los sociólogos siempre preguntan si vamos a la ópera para que nos vean, para conocer gente, para ver amigos, para alcanzar un estatus profesional más alto y nunca se les ocurre preguntarme si voy a la ópera porque me gusta o, simplemente, porque la amo?” (Benzecry 2012).

Frente a ese amor sincero, que, como todo amor verdadero se resiste legítimamente a ser historizado, a ser explicado como un producto histórico cultural, se construyen en el trabajo, génesis individuales que dan cuenta de la gran significación del primero o los primeros impactos y de

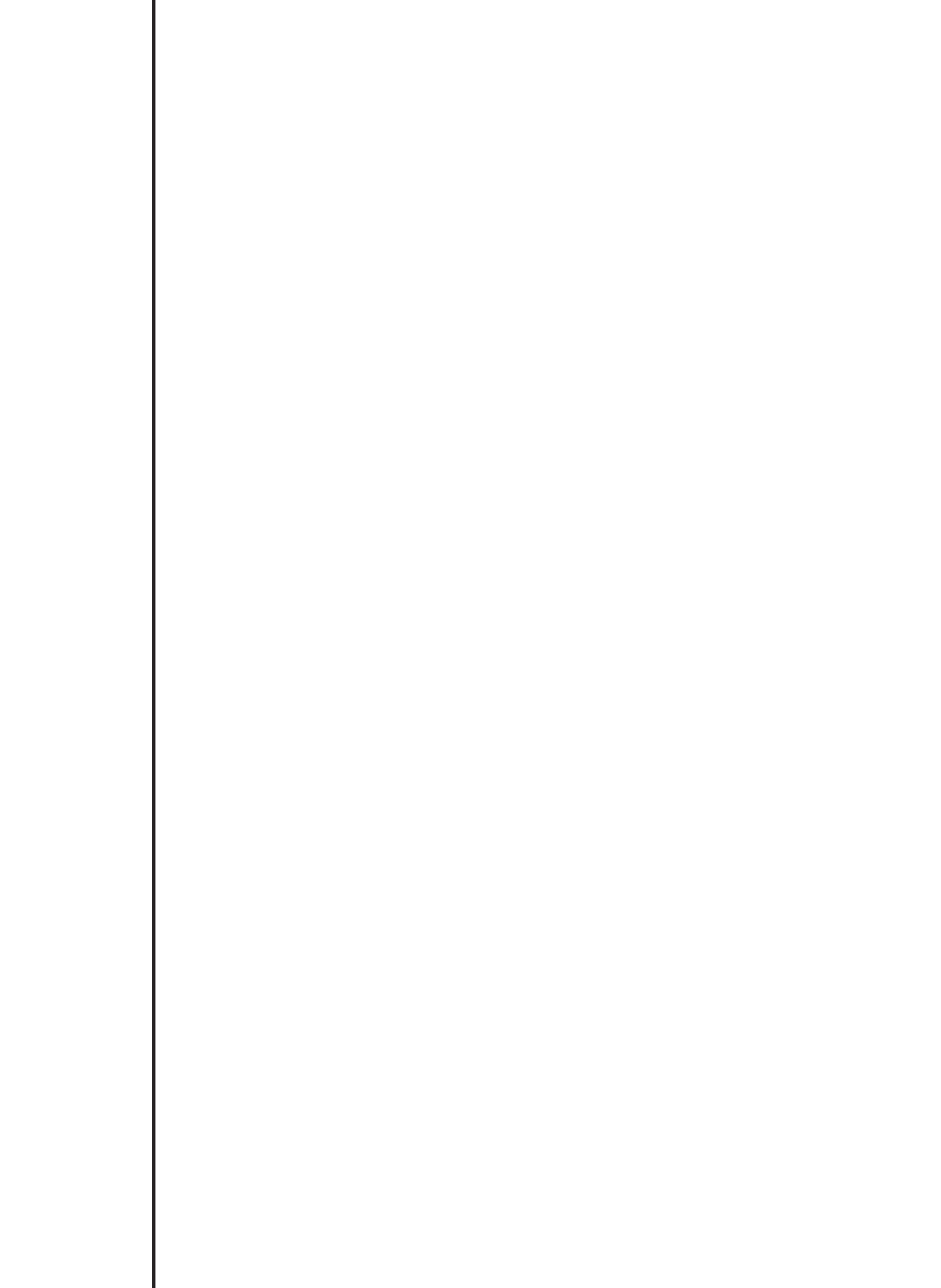


trayectorias de educación sentimental. Pero también Benzecry, da cuenta de un elemento fuerte que opera desarrollando en todas sus potencialidades ese amor: la decadencia argentina, o quizás, lo que este grupo vive efectivamente como decadencia argentina.

Por obra de los azares del mundo social estas pequeñas franjas de las heterogéneas clases medias se encontraron con una soga salvadora que les permite resistir a la caída en el pozo de la decadencia. No importa lo que ocurra, que se acaben los grandes sueños colectivos de progreso, y a la vez los más acotados a las franjas de portadores de un sentido común humanista, de mejoramiento cultural progresivo de las personas que resultaría en una sociedad más armónica. Estos sueños, hayan sido fuerzas potentes o rearmados nostálgicos de algún pasado, son vividos como diluyéndose, como indicadores de una decadencia. De esa caída los salva el aferramiento intenso a una pequeña bandera trascendente que les posibilita salir de su vida rutinaria y gris. O si se quiere, más allá de la posible vivencia de una decadencia, este mundo fastuoso, polifónico y polisémico, portador de un arcaico prestigio social, deslumbra y le otorga sentido trascendente a personas comunes y corrientes y las ubica imaginariamente en espacios espirituales superiores. Este pequeño grupo de seres correctos, mesuradamente construye, como dice Benzecry, su honor; que no es un honor guerrero, sino un honor íntimo, tranquilo, casi secreto, pero que los delinea como diferentes en relación con el mundo que se vulgariza.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. 1985. El mundo del Catch, en *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Benzecry, Claudio. 2012. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Hume, David. 1999. De la delicadeza en el gusto y la templanza en la pasión. "A parte rei" revista de filosofía, N° 4.
- Kant, Emmanuel. 1977. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Levine, Lawrence. 2004. *William Shakespeare y el pueblo norteamericano. Un estudio sobre transformación cultural. Apuntes de Investigación del CECYP, N° 9*.



# Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 219-232.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Ornela Boix\*\*

**Lecturas en  
debate**

El rap, música anclada en un medio urbano y enlazada a los sectores sociales desfavorecidos, acompañada de otras disciplinas artísticas que conforman lo que se denomina hip hop,<sup>1</sup> se impuso como una estética dominante en Francia en los años noventa, especialmente entre los jóvenes. Contemporáneamente, quizás sea la música popular que vive un desarrollo más rápido y también la que es más violentamente atacada, tanto en los medios masivos como en los círculos intelectuales (Shusterman 1992, Béthune 2003, Jouvenet 2006, Hammou 2011 2014). Como registra Pécqueux (2007: 11) el rap moviliza una serie de críticas que en otras músicas hasta podrían ser halagos: repetitiva, próxima al ruido, carente de melodía, “no cantada”, realizada con samples<sup>2</sup> de otras músicas, falta de originalidad. Asimismo, el rap es un receptor permanente de fuertes demandas morales y políticas: no respetar el espacio urbano, no vehiculizar mensajes positivos en relación con la vida política, ser fuente de desórdenes violentos, ser misógino e incluso homofóbico. Como contraparte, sus

---

1. Generalmente, se entiende al hip hop como la conjunción de fenómenos dancísticos (especialmente el breakdancing), plásticos (el grafiti, el tag), musicales (el dj-ing, el rap, entendido como una música o simplemente como una forma de cantar) y vestimentarios. En este trabajo, siguiendo la convención de la literatura debatida, comenzaremos por usar la palabra rap para designar la música que aquí se pone en discusión, si bien a lo largo del trabajo problematizaremos la categoría.

2. Se denomina así a una muestra sonora de cualquier duración, tomada de un contexto y reintroducida en otro, de manera aleatoria, puntual o repetitiva.

\* A propósito de lecturas sobre el rap en Francia.

\*\* FHCE, UNLP - CONICET.

apuntes  
CECYP

**25**

PÁGINA

**219**

defensores quieren ver en el rap una forma musical transgresora y crítica, conformada a partir de dinámicas de trabajo conscientemente comunitarias, que llevan en sí mismas una promesa de integración social de la juventud.

Este desacuerdo guarda relación con algunos datos que atañen al consumo de rap y que surgen de la indagación sobre las prácticas culturales de la población francesa. En principio, debe señalarse que el rap es un género musical que se consume en Francia de manera significativa, siendo uno de los géneros mayores de la industria musical de ese país. Cuando hablamos de rap en Francia hablamos del segundo mercado de rap del mundo, luego del de Estados Unidos.<sup>3</sup> De acuerdo a los resultados del año 2008 de la “Encuesta sobre las prácticas culturales de los franceses”, realizada por el Ministerio de Cultura y de la Comunicación,<sup>4</sup> el 14% afirma que es uno de los géneros musicales que más escucha regularmente (luego de la *chanson française* y las *variétés*,<sup>5</sup> la música popular internacional y las músicas del mundo). En este marco, los que más escuchan rap son los jóvenes de entre quince y veinticuatro años de edad –la mayoría estudiantes y alumnos del *Lycée* –, lo que podría explicar la fuerte asimilación del rap y el hip hop a las nociones de “culturas jóvenes” o incluso de “culturas adolescentes”, tal como precisa Béthune (2003). Se ha documentado también una segmentación bastante relevante por género y generación, donde la categoría de varones entre quince y treinta años aventaja claramente a las demás que combinan ambas dimensiones. Sin embargo, el porcentaje de oyentes de otras franjas etáreas y de mujeres también es significativo, a la vez que la composición socio-profesional de estos escuchas.

Por otra parte, la música rap es señalada por el 48% de las personas encuestadas como uno de las músicas que no gustan, que no se escuchan nunca y/o que se evitan ser escuchadas (sólo luego del metal y el hard rock). Este disgusto aparece sobre-representado entre los llamados

---

3. En Francia, como en el resto de los países occidentales, el fenómeno del rap se afianzó durante la década del noventa: en ese momento, al éxito de los artistas norteamericanos se sumó el de los franceses (Béthune, 2004:38; Jouvenet 2006: 1). Si bien a partir del nuevo siglo, las ventas de discos de rap bajaron (como con el resto de las músicas, producto de los efectos de la des-materialización de los soportes musicales), el rap permaneció como un género muy importante al interior de la industria musical francesa.

4. “Enquête Pratiques culturelles des Français, 2008” realizada por el Ministère de la Culture et de la Communication.

5. De acuerdo a Coulangeon (2003), el gusto medio se define por una orientación de las preferencias en el dominio de las canciones y de los géneros más citados, es decir las *variétés* y la *chanson*, además de por un eclecticismo medurado.

*cadres* y las profesiones intelectuales superiores,<sup>6</sup> especialmente entre los individuos que se encuentran ya retirados, donde la vara de la legitimidad cultural señalada por Bourdieu (1998) sigue siendo predominante. En contraste, este disgusto es muchísimo menor entre las nuevas clases superiores con estudios universitarios, donde la concepción bourdieana del lazo entre dichas clases, las artes cultas (en el caso de la música: la música clásica, la ópera y la música contemporánea) y el rechazo simultáneo del arte de las clases populares se ve perturbada. Tal como lo evidencian una serie de trabajos empíricos desde los años noventa, la fragmentación de la unidad de estilo de la vida de las clases superiores (que traduce el efecto de la ampliación de las bases sociales de su reclutamiento) redundando en la conformación de un gusto de carácter ecléctico y omnívoro, especialmente en el dominio musical (Coulangeon 2003: 5).

La música rap en Francia se ha beneficiado de esta omnivoridad segmentada generacionalmente, donde el capital cultural se manifiesta menos en la afición por las artes cultas que en la capacidad de interpretación y asimilación de la novedad. Consideramos que este argumento adquiere mayor contundencia a la luz de la afirmación de Hennion (2012: 221) sobre cómo las personas se expresan en las encuestas a sabiendas de que su gusto es una cuestión sociológica, por lo que cuando responden a las preguntas por sus aficiones musicales comienzan disculpándose por sus preferencias de “clase media”, a la vez que se muestran políticamente correctos con los gustos populares. Esta situación responde en parte al hecho de que las categorías dominocéntricas (en el sentido de Grignon y Passeron 1991)<sup>7</sup> en el análisis del gusto no sólo se encuentran en la sociología bourdieana, por su parte relativamente masificada en Francia, sino que como buenas categorías de la dominación se hayan diseminadas socialmente y forman parte de la cultura masiva.

En este contexto de diversificación del consumo musical y de la mutación generacional de los patrones de legitimidad, el anclaje popular y de *banlieue*<sup>8</sup> del rap francés se afirma –tanto en los medios masivos como

---

6. Esta categoría socio-profesional hace referencia a las profesiones liberales, los profesores e investigadores universitarios en los dominios de las ciencias y las artes, los cuadros directivos en las empresas y en la función pública.

7. El dominocentrismo no es otra cosa que la identificación del análisis con los criterios de la cultura dominante. Es el caso de Bourdieu, que al descubrir el arte como creencia y dominación simbólica, reconoce las prácticas estéticas ubicadas de mejor o peor manera en relación con la legitimidad. De esta manera, su vocación desromantizadora originaria al respecto de la estética pura se ve subvertida.

8. *Banlieue* es un término administrativo que se refiere al extrarradio de una ciudad, o a los denominados suburbios. Sin embargo, en un proceso que recuperamos en parte en este trabajo pasó a ser una metáfora territorializante de los temores sociales, a la que se asocian ciertos tipos de prácticas y de personas.

en la cultura académica- pero no existe ninguna investigación estadística sólida que lo respalde, ni de lado de la escucha ni del de la producción (Hammou 2014: 272). El sostén de esta asociación, habrá que buscarlo en las prácticas académicas, periodísticas, y gubernamentales. Empezando por las primeras, la investigación académica francesa sobre el rap y en general las diferentes disciplinas del hip hop aumentó a la par que el éxito y mediatización creciente de estas, no obstante lo cual suscitan desde mediados de los años ochenta una atención científica discreta pero constante. De acuerdo a la reconstrucción que realiza Pecqueux (2007), la primera lectura universitaria sobre el rap en Francia data de la primera mitad de la década del ochenta, es decir, resulta prácticamente contemporánea a su aparición en el país. En esta indagación pionera, Bachmann y Basier (1984, 1985) exploran la emergencia de un tipo particular de argot de la calle, hablado por los jóvenes de la banlieue parisina. En esta formulación ya se relaciona al rap con tres categorías claves a las que permanecerá significativamente atado: una clase de edad socialmente especificada (la juventud), una configuración territorial que funcionará como eufemismo de unas nuevas clases peligrosas (la banlieue) y un tipo de actividad (el argot), significativamente más vinculada a la expresión verbal que a una categoría de música que, como tal, desbordaría el lenguaje.

Luego de esta primera exploración, los estudios académicos que han tomado como objeto al rap en Francia lo han hecho desde una multiplicidad de disciplinas: como se verá más adelante, la estética, la filosofía, la musicología, los estudios literarios y hasta la sociolingüística aportan a un extenso estado de la cuestión. En cuanto a la sociología, como muestra una mirada detenida en los estantes de las bibliotecas y en las bases de las revistas académicas, se ha abocado de manera predominante a analizar los vínculos entre el hip hop y/o el rap, en tanto que culturas estéticas y urbanas, conciertas nociones clave de la agenda de interés social y sociológica: la juventud, la pobreza, la violencia, los problemas étnicos, el racismo, el desempleo, etcétera. En años más recientes, se distingue también una serie de trabajos que, en el marco de los estudios sociales de la música y de la sociología del trabajo artístico, se han interesado por el rap en tanto que cultura musical y profesional.

En este contexto, la mayoría de los estudios no se dedicaron a dar con el proceso por el cual el rap, proveniente de Estados Unidos, ingresó a Francia y fue apropiado de formas específicas, dando lugar a lo que hoy se conoce como “rap francés”. En su mayor parte, tal como plantea la revisión crítica de Pécqueux (2007), los estudios establecen una genealogía directa con el Bronx, donde la literatura norteamericana sitúa el origen de esta música (Chang 2007; Kugelberg 2007; Schloss 2009). Este ejercicio de contextualización histórica del rap como género musical fue inaugurado en Francia por el trabajo de Lapassade y Rousselot (1996), quienes intentaron componer un árbol genealógico del rap. Estos investigadores evocan el reggae, la música afroamericana de los 60 y el funk para la base

musical del rap, correspondientes a una base social de “cultura y tradición negra” que iría del esclavismo a los guetos. Béthune (2003:30) agrega el jazz a esta historia, entendiéndolo como uno de los pilares mayores de la música afroamericana que encontraría continuidad en el hip hop. De aquí en adelante, según la crítica de Pécqueux (2007), una tradición de rap fue fijada y el cruce de unos elementos musicales de un lado a otro del Atlántico no fue problematizado. En algunos casos, de hecho, pareciera que el rap en Francia fuera una implantación absolutamente foránea, un simple sucedáneo del rap norteamericano. Separado de las tradiciones culturales y musicales locales, el rap no sería más que “un efecto suplementario de la americanización generalizada de nuestras viejas sociedades”, como se burla Béthune (2003: 206). Sin embargo, los trabajos de ensayistas e investigadores que defienden la singularidad del rap francés, también resultan inconsistentes en este punto: al recuperar en sus relatos (generalmente a vuelo de pájaro) las tradiciones musicales de las que emerge el rap en Estados Unidos, no se preguntan por las particularidades en la posterior apropiación y producción específicamente francesa de esta música. De esta manera, dan por hecho que las relaciones del rap francés con otros géneros musicales son las mismas que las del rap norteamericano. Como se verá, esto no es así: la trayectoria norteamericana del rap no predice las apropiaciones que van a prevalecer en Francia. Este movimiento irreflexivo habilita a su vez la noción de “música de la calle”, presente en la historia del rap de Estados Unidos pero inadecuada para el caso que los ocupa. Este encadenamiento de malentendidos, por último, encuentra una imagen unificadora en la proliferación de analogías literarias entre la vida en el gueto racializado o en la *innercity*<sup>9</sup> norteamericana y en la banlieue francesa.

Recientemente, una serie de investigaciones van a echar luz sobre la especificidad de la estructura de acción que se va a dar el rap en Francia, contemplando un proceso que se despliega desde su llegada al país hasta su mediatización: en particular, las investigaciones de Hammou (2009, 2014) -de apuesta etnográfica complementada con una fuerte indagación documental histórica- precedidas por ciertos desarrollos en las indagaciones de Béthune (2003) y Pécqueux (2007), entre otros. Todos estos autores coinciden en ubicar los comienzos de este proceso durante la década del ochenta, si bien podría señalarse cierto desacuerdo en cuanto a si el rap es una emanación anterior o posterior a la apropiación francesa de las demás disciplinas del hip hop (Bocquet y Pierre-Adolphe, 1997; Guiber y Parent 2004). En el debate bibliográfico que aquí se presenta, seguiremos en especial los trabajos citados de Hammou, dada su comprensión de la

---

9. Se llama así a los barrios céntricos de una ciudad que se encuentran deteriorados y empobrecidos.

existencia de un género musical como una cuestión empírica y su negativa a orientar la investigación de acuerdo a una definición previa de lo que es el rap y, mucho menos, de lo que debería ser.

Hammou, retomando la concepción de los mundos del arte beckeriana (Becker 2008, Faulkner y Becker 2011) propone una comprensión del rap en su constitución social misma y no como un género ya estabilizado. Como se sabe, el arte para Becker es el producto del trabajo de una red de cooperación organizada convencionalmente para producir obras/productos que el grupo en análisis define como artísticos (Becker 2008). En su aparente sencillez, el planteo beckeriano supone que el arte no es un objeto que el analista pueda definir sin atender a la red de relaciones en que ese objeto surge. Esto devuelve a los objetos de la vida estética, en este caso el rap, su carácter de objetos sociales. Un abordaje que parte de estos principios no puede más que dejar en evidencia, por un lado, la inestabilidad y complejidad que en este caso la palabra “rap” designa, cuestión no considerada en la mayoría de las investigaciones de las ciencias sociales sobre esta temática. Por el otro, desmentirá la asociación unívoca, de la que la homología es una expresión privilegiada, entre el rap y la metáfora de la banlieue, proponiendo una relación de contingencia entre esta música, sus espacios y quienes participarían de su producción y consumo en diferentes momentos de su trayectoria.

Hammou (2014: 23) plantea que la primera interpretación rapeada en Francia aparece como una opción profesional técnicamente satisfactoria, además de comercialmente exitosa, al interior de la industria musical de las *varietés* de los años ochenta. El problema específico del que resultó el primer registro rapeado radicaba en ajustar una canción a la duración estándar (entre tres y cuatro minutos), manteniendo una letra lo suficientemente extensa para contar una historia. Hammou (2014:33) documenta cómo luego de este primer éxito un número considerable de los registros rapeados de la primera mitad de los años ochenta fueron realizados por estos profesionales integrados (en el sentido de Becker 2008), situados en el corazón de las *varietés*, que a la víspera de esta década representaban el 80% de lo producido en la industria de discos francesa. La temática de las letras de estas canciones giraba alrededor de la danza, el amor y la seducción, sobre sonoridades disco y electro funk. De esta manera, en un primer momento predominan los usos puntuales del rap: los artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, movilizan la interpretación rapeada a los fines de aportar un “aire de actualidad” dentro de un cuadro de producción discográfica diversificada. Vemos entonces que el rap no comienza su recorrido francés en los sectores populares: el género fue importado por los medios masivos y se instaló como una curiosidad novedosa entre los profesionales de una industria que aún hoy define el gusto medio.



Prontamente, a estos profesionales de larga data se les sumó una categoría de recién llegados, la mayoría de ellos melómanos y/o Djs –ya que por entonces el rap era una innovación estética poco accesible fuera de los circuitos de la industria o de los amantes de la música. Estos amateurs, a los que podemos asignarles diferentes posiciones de clase, portaban una concepción diferente del rap, poco compatible con el funcionamiento de la industria de las *varietés*: se propusieron recontextualizar, siguiendo a los pioneros norteamericanos, lo que la industria musical francesa había explotado de manera puntual. El primer disco de rap portador de esta concepción fue realizado al margen de las redes establecidas de la industria del disco y publicado en 1984 en una tirada de 1000 copias por un sello independiente. En este caso, las letras evocaban la atmósfera de la vida parisina, de la danza y del grafiti.

Sin embargo, la cantante de variedades que rapeaba en la canción que prometía ser un hit como el amateur devenido DJ que editaba un disco de rap compartían algo: rapeaban, pero no eran raperos. En uno de los capítulos de su libro, Hammou (2014) nos explicará la emergencia de intérpretes que hicieron del rap en francés una nueva especialidad artística, a la vez que su identidad y luego también su profesión. Estos nuevos raperos se distinguen así de los primeros intérpretes de rap en Francia, que en general eran más grandes en edad y pertenecían a otra generación. Estos jóvenes fueron los primeros en reivindicar la expresión “*rappeurs*” (raperos) y de asociarla explícita y exclusivamente a la performance de interpretación vocal. La mayoría se embarcaba en una laboriosa búsqueda estética (que incluía la compra de equipos y especialmente de discos raros: muchos viajaban a Estados Unidos, incluso regularmente, para proveerse de las novedades, actividad que también es documentada por Béthune 2003: 209), además de organizar un mundo del arte especializado –sellos, revistas, radios, programas de TV-. De procesos de esta clase surgirán las primeras escenas de rap, especialmente en París, pero también en Marsella, Lyon, Bordeaux y otras aglomeraciones urbanas importantes del país (Hammou: 2014).

Así, hasta la segunda mitad de los ochenta, la difusión del rap en Francia se limitaba a circuitos confidenciales con núcleo en emisoras de radio especializadas, con especial fuerza en la región parisina (Hammou 2014: 70). Es recién a principios de los años noventa que el rap conquista la prensa nacional y sobretodo la televisión. Este logro se compuso, por un lado, con los primeros contratos que ciertos raperos firman con multinacionales pero también por la relación entre el rap y el tag,<sup>10</sup> existente aunque conflictiva e irresuelta al interior de este mundo musical. El tag había

---

10. En el mundo del grafiti, un tag (“etiqueta”) es una denominación más específica que refiere a una firma o un acrónimo de una persona o un grupo de personas.

sido construido como problema público urbano en la Francia de finales de los ochenta y principios de los noventa, en un contexto de viraje represivo de las políticas públicas sobre la pequeña delincuencia, el delito menor, la organización en bandas juveniles, etcétera. Así entendido, en su vinculación con el tag y con un mundo juvenil afectado por el rechazo escolar, la desocupación y la violencia, no era el rap en sí mismo lo que interesaba al periodismo y a los políticos, sino el rap en tanto supuestamente provenía del malestar de ciertas categorías de población. De esta manera, las definiciones de rap como género musical y como síntoma de problemas públicos se hibridan.

El resultado de esta síntesis de problemas públicos y experiencia estética fue una popularización del rap en los medios nacionales y una imagen persistente de la identidad entre rap y banlieue (Hammou 2014: 71-76). Esta hibridación fue sostenida durante los años noventa, especialmente en el gobierno de François Mitterrand, con políticas públicas que concebían al rap como palanca para moralizar a los jóvenes de las periferias, entendiendo este problema en un marco más general que reunía a los estigmas de la juventud pobre con la inmigración y el hábitat urbano degradado (Hammou 2014: 124). Pero también las políticas de promoción del rap del Ministerio de Cultura (diferentes dispositivos de apoyo a las performances artísticas, las actividades de ocio o las prácticas con objetivos de profesionalización) fragilizaron la vocación del rap como forma artística universal. El rap fue incluido en programas de discriminación positiva de base territorial, entendido como una cultura en el sentido antropológico del término.

Es en este contexto que los estudiantes e investigadores de ciencias sociales sostuvieron la evidencia de un lazo entre rap y banlieue. Sin embargo, si la tesis de la vinculación homológica entre rap y banlieue no es satisfactoria, su refutación, ya sea a partir del consumo diversificado del rap en categorías socioprofesionales (tal como lo hace, entre otros, Pécqueux 2007: 7), ya sea por la historia de los usos que lo constituyen como género, no puede ser más que parcial. Lo que sucede es que la vinculación entre rap y banlieue de hecho existe, en tanto el uso del término banlieue es normativo (no descriptivo) y performativo. La noción de banlieue funciona tanto como dispositivo de interpelación y asignación clasista y racista, a la vez que como prenda de autenticidad puesta en situación entre músicos, oyentes, políticos y académicos. Lo que finalmente tenemos es una tensión entre la esencialización del rap como expresión de los jóvenes de la banlieue y el escamotaje del rol que los grupos dominados como este tienen en su devenir (Hammou 2014: 273-4). De esta manera, como propone Hammou en el epílogo de su libro (2014:274), la asociación entre rap y banlieue no debe ser afirmada vagamente ni tampoco negada sin más: debe ser descripta en las diferentes ocasiones y modalidades en las que se liga.

Con la carga de este lazo, que funciona casi siempre a título declarativo más que problemático, el estado de la cuestión sobre rap puede evaluarse en los términos del movimiento que Pécqueux (2007:30), inspirado en los desarrollos de Grignon y Passeron (1991), denomina “oscilación populista-miserabilista”,<sup>11</sup> tanto para la defensa como para la acusación del objeto de estudio, y tanto para las actitudes como para las problemáticas de investigación. Este autor describe una situación en la que los autores o bien defienden o bien acusan al rap: pareciera que hay que reconocer los defectos del rap si se emprende su defensa y sus cualidades si es que se acusa, a fin de mantener una buena figura científica. En esta tónica, el autor reconoce en los abordajes populistas un esfuerzo no consciente o no reconocido por engrandecer un objeto típicamente ilegítimo para la indagación académica a través de su inscripción en una trama más noble o general. Por el lado miserabilista, el procedimiento consiste en hacer aparecer a la música rap como la intermediaria de un objeto más legítimo, tanto social como sociológicamente (Pécqueux 2007: 32).

Así, desde posiciones populistas, la filosofía del arte quiere ver en el rap una estética posmoderna ejemplar (Béthune 2004), la musicología, una base musical de vanguardia (Jacono 1996 citado en Pécqueux 2007); la sociolingüística, la inventiva y creatividad del verlan<sup>12</sup> (Calvet 1994, citado en Pécqueux 2007); la sociología, la expresión cultural resistente de los barrios desfavorecidos (Lepoutre 2001, Bacqué y Syntomer 2001, citados en Pécqueux); la antropología, su lazo con el trance (Lapassade y Rousselot 1996); etcétera. Mientras, posturas miserabilistas toman el rap para encontrar objetos empírica y teóricamente más dignos: las trayectorias laborales precarias de hombres jóvenes (Sberna 2002 citado en Pécqueux 2007); la inmigración y las nuevas identidades étnicas (Mendjeli y Raibaud 2009); las políticas públicas destinadas a los jóvenes de la cité (Faure y García 2005); etcétera.

---

11. Grignon y Passeron (1991) plantean que existen dos aproximaciones hegemónicas en el tratamiento de los objetos de las culturas populares. La posición relativista concede un status de cultura a estos objetos, pero en este aporte metodológico fundamental, puede perder de vista las relaciones de poder que articulan lo popular con lo dominante. Así, llevada a su extremo populista, la postura celebra una autonomía simbólica de las culturas populares claramente inexistente. La posición legitimista, por su parte, muestra estas relaciones de dominación en las que se produce y se inserta la producción simbólica de las culturas populares. Sin embargo, en su extremo miserabilista, termina por negar cualquier dimensión de un “gusto” y un “estilo” para estas culturas, ya que se trataría sólo de elecciones modestas impuestas por las condiciones objetivas, o como diría Bourdieu (1998), por la cercanía con las urgencias materiales.

12. El verlan (de la inversión, en francés, de la locución adverbial “à l’envers”) es una forma de argot que consiste justamente en la inversión de las sílabas de una palabra, en algunos casos acompañada de elisión.

Consideramos que se encuentra en esta literatura otra oscilación, la cual opone de manera ejemplar la teoría sociológica a la teoría estética y contiene a la vez que amplía los alcances de la oposición entre los abordajes populistas y los miserabilistas. Béthune (2003, 2004, 2011) desliza en varios de sus textos una crítica que introduce (quizás a su pesar) lo que queremos señalar. Este autor denuncia sistemáticamente la condescendencia miserabilista en el tratamiento sociológico del rap francés a partir de fórmulas harto repetidas como “barrios desfavorecidos”, “exclusión social”, “rechazo escolar”, “marginalización”, “depresión de los jóvenes desempleados”, “violencia urbana”, etcétera. (Béthune 2003: 205). Según afirma, indiscutiblemente el rap es un hecho social, pero reducir las prácticas del hip hop a su aspecto “sociológico” implica permanecer en una relación de exterioridad con el fenómeno de la creación propiamente dicha. Su propuesta, en contraste, es mostrar el carácter de auténtica experiencia estética del rap, en la línea trazada por Shusterman (1992) para el rap norteamericano, entendiéndolo como un arte popular que desafía las convenciones estéticas del modernismo y, más aún, la doctrina filosófica de la modernidad (Shusterman 1992: 184). Sin embargo, es posible notar que Béthune no sólo está criticando la condescendencia de sus colegas, sino también un etnocentrismo de profesión en el que se impugna el objeto estético o musical para remitir su poder creador a las determinaciones sociales.

A partir de la escucha de discos y un corpus documental conformado por material de prensa y entrevistas periodísticas referidas al mundo del hip hop, la solución de Béthune es remarcar en el rap una expresión de creatividad e inventiva plenas. Encuentra en esta música un planteo reivindicativo, contestatario y poético, tanto contra las instituciones sociales como contra el mundo musical francés (Béthune 2003: 215). Constata en las letras de rap el uso de la literatura francesa canónica (en citas, homenajes, parodias), incluso de la más típicamente escolar: Baudelaire, Verlaine, Víctor Hugo, entre otros. De esta manera, hasta la escuela, vilipendiada en las letras de rap por su elitismo discriminatorio, su etnocentrismo, su lectura parcial y reduccionista de la historia y su conservadorismo sería aprovechada por los raperos para producir un arte popular que cuestiona las artes “mayores” de manera revolucionaria (Béthune 2011). En este sentido, entiende que los raperos franceses se propondrían regenerar la energía de invención poética del francés clásico (Béthune 2003: 218) y, en este camino, cuestionar la estandarización y pérdida de irreverencia de la *chanson française* contemporánea.

Metodológicamente, estas afirmaciones parecieran ser el resultado de un razonamiento en el que se toma la parte por el todo, ya que el mismo autor afirma la presencia de raperos que reivindican una oralidad pura y dura, alejándose deliberadamente de toda tentación literaria en el trabajo de las letras. Por otra parte, el trabajo de Merklen (2010) sobre la quema de bibliotecas barriales en Francia durante las revueltas de 2005, propone otra

interpretación sobre la actualidad de la relación de las clases populares con la cultura escrita y con la escuela. Afirma que actualmente la calle y el libro se oponen punto por punto: si bien la cultura hip hop de los barrios no es ajena a una cultura escrita, la misma responde a los requerimientos del lenguaje oral y se encuentra con frecuencia en oposición a las exigencias de la lengua escrita oficial e institucional. Lejos de la apropiación inventiva que afirma Béthune, de la que no puede negarse constatación en algunos casos, Merklen afirma que el lenguaje de los libros y de la escuela es para la mayoría de los habitantes de los barrios periféricos una lengua extranjera.

Pero lo que leemos en Béthune no sólo es una operación populista sobre el rap, como marca con acierto Pécqueux (2007: 32), sino también una apuesta esteticista. Son los desarrollos de Hennion (2002) los que nos permiten establecer esta nueva clasificación. En una renovación de los estudios sociales de la música, Hennion revisa la teoría estética y la teoría sociológica para plantear que en cuanto a la relación entre el arte y la sociedad, existen dos reduccionismos contrapuestos e igualmente empobrecedores del análisis de la experiencia artística: los esteticismos y los sociologismos. Los esteticismos se anclan en una ponderación normativa del arte y se caracterizan por otorgar un estatuto de excepción al objeto y a la experiencia artística. Sin embargo, las categorías de análisis que ponen en juego son producto de un mundo del arte históricamente especificado, de esta manera, no pueden explicar el hecho estético, en este caso musical, justamente porque forman parte de él. Por su parte, la sociología ha planteado tradicionalmente la relación entre la música y la sociedad a la manera de una asociación mecánica entre una serie de obras, géneros y/o estilos musicales, por un lado, con una serie de grupos, estratos o clases sociales, por el otro. Así, frente a los esteticismos, las ciencias sociales han construido sociologismos de variado calibre. Estos reconocen en los objetos del arte los contornos de un grupo, disolviéndolos en un juego social, ya sea de la distinción, la identidad o la lucha de clases. Contra las tendencias a considerar al arte como experiencia plena (en la estética modernista, directamente sublime), lo toman como objeto de creencia sostenido por una construcción social ignorada por el actor, que el analista vendría a revelar.

En una propuesta de superación de estos dos polos de interpretación reduccionistas de la relación entre la música y la sociedad, Hennion (2002: 290) recupera para el análisis las mediaciones de las que está constituida la música. Hennion, volviendo sobre los planteos de Becker, intenta retener la dimensión de flujo social en la constitución de la música donde intervienen no sólo actores sino también objetos que agregan multiplicidad al fenómeno (Latour 2008: 209). Considera que no hay que tomar la música como un objeto de buenas a primeras porque esta es en sí misma un evento donde no es posible disociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, soportes materiales,

instrumentos, conceptos, etc. La música para Hennion es el resultado de estas mediaciones, o más bien, la música es la relación de mediación misma. Es decir, la música es en sí misma una relación social, un hacer inextricablemente ligado con prácticas que no son musicales en un sentido estricto sonoro y con tecnologías y dispositivos que imprimen su huella en la música que se produce. Por ello, la música ya es en sí misma sociedad y no una metáfora, reflejo o expresión de lo social.

A nuestro criterio, Hennion otorga una superficie en el que el debate que presentamos adquiere otra inteligibilidad: dicha superficie es su sociología de las mediaciones. En ese marco, la crítica al esteticismo –contrabandeando de una u otra manera en la mayoría de los textos sobre rap- debería conducir a la abolición de un análisis en los términos de las virtudes y los defectos del objeto. Como plantea López Cano (2011), en una intervención al respecto de la necesidad de desnaturalizar la supuesta inevitabilidad de los juicios de valor sobre la música, el juicio musical es siempre un proceso social y sus términos, podríamos decir con Hennion, no derivan de “la música en sí misma”, sino de las instituciones y discursos específicos que en ese acto también la producen. Se producen músicas sublimes y degradadas, y esto sucede en ese encuentro de los mixtos que constituyen la música. Es por ello que los juicios de valor deben ser concienciados en el discurso académico, deben ser tomados como objeto de investigación, una de las maneras en que los juicios de valor pueden producir conocimiento. La posición de López Cano no representa un relativismo ramplón, sino una postura reflexionada que descentra y desnaturaliza el gusto estético del investigador, logrando una implantación y una legitimidad en los estudios sociales de la música.

Como muestra Semán (2012) para la cumbia villera argentina, una música que comparte en su tratamiento social y sociológico varios puntos con el rap francés, los juicios presuntamente sociológicos al respecto de la calidad estética de la música no son más que operaciones que se vanaglorian de “hacer valer (...) el juicio estético para sancionar en un plano que solo es el social (las prácticas de los otros, casualmente los subalternos)” (Semán 2012: 161). De esta manera, se pierde la multiplicidad de mediaciones, y por lo tanto de prácticas, de un fenómeno socioestético que excede ampliamente la apreciación musical o la expresión de un grupo social. En el marco del debate sobre el rap francés, algunos autores (como Hammou, Pécqueux y Jouvenet) han avanzado en este camino hacia la comprensión de una historia no axiológica del rap, las situaciones de uso que habilita, las maneras de hacer colectivas, la moralidad de los espacios de producción, etcétera. Esperamos así la ampliación de un debate con resonancias en la discusión contemporánea sobre las relaciones entre sociedad y música.

## Bibliografía

- Bachmann, Christian y Basier, Luc. 1984. "Le verlan: argot d' école ou langue des Keums?". *Mots. Les langages du politique* (8): 169-187.
- . 1985. "Juniors" entraînent très fort' ou le smurf comme mobilisation symbolique". *Langage et société* (34): 57-68.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Béthune, Christian. 2003. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris: Editions Autrement.
- . 2004. *Pour une esthétique du rap*. Langres: Klincksieck
- . 2011. "Le hip hop :une expression mineure". *Volume! [En ligne]*, 8: 2. Obtenido el 7 de enero de 2015 (<http://volume.revues.org/2728>)
- Bocquet José-Louis y Pierre-Adolphe Philippe. 1997. *Rap ta France*. Paris: Flammarion.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Chang, Jeff. 2007. *Total Chaos. The art and aesthetics of Hip-Hop*. New York: BasicCivitas.
- Coulangéon Philippe. 2003. "La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question". *Revue française de sociologie* (44): 3-33.
- Faulkner, Robert y Becker, Howard. 2011. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Faure, Sylvia y Garcia, Marie-Carmen. 2005. *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris: La dispute/SNÉDIT.
- Guibert G r me y Parent Emmanuel. 2004. "Sonorit s du hip-hop. Logiques globales et hexagonales". *Volume! [En ligne]*, 3: 2. Obtenido el 25 de marzo de 2015. (<http://volume.revues.org/1864>)
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Enquête Pratiques culturelles des Français, 2008 - DEPS ministère de la Culture et de la Communication. Obtenido el 10 de mayo de 2015. (<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/o8ouvrage.php>)
- Hammou Karim. 2009. "Des raps en français au 'rap français'". *Histoire & mesure [En ligne]*, XXIV-1. Obtenido el 25 de marzo de 2015. (<http://histoiremesure.revues.org/3889>)

- . 2014. *Une histoire du rap en France*. Paris: Éditions La Découverte.
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- . 2012. “Melómanos: el gusto como performance”. Pp. 213-246 en *Hacia una nueva sociología cultural* editado por C. Benzecry. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jouvenet, Morgan. 2006. *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Kugelberg Johan. 2007. *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*. New York: Rizzoli.
- Lapassade, Georges y Rousselot, Philippe. 1996. *Le rap ou la fureur de dire*. París: Éditions Loris Talmart.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.
- López Cano, Rubén. 2011. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”. Pp. 217-260 en: *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, compilado por J. F. Sans, y R. López Cano. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego.
- Merklen, Denis. 2010. “¿Buenas razones para quemar libros? Un estudio exploratorio sobre la quema de bibliotecas barriales en Francia”. *Apuntes de investigación del CECYP* (16-17): 57-76.
- Pécqueux, Anthony. 2007. *La voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Rachid, Mendjeli y Raibaud, Yves. 2009. “Politique de la ville et construction de nouvelles images ethniques”. *Volume! [En ligne]*, 6: 1-2. Obtenido el 10 de mayo de 2015. (<http://volume.revues.org/259>)
- Schloss, Joseph. 2009. *Foundation. B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Semán, Pablo. 2012. “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente”. *Nueva Sociedad* (242): 149-161.
- Shusterman, Richard. 1992. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. París: Les éditions de Minuit.



# “¿Será que los punk son putos?” Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina\*

Morgan Disalvo y Juan Nicolás Cuello\*\*

*Tenés derecho a ser todo lo que tus fuerzas te permitan*  
*Resistencia Zine*

I

En este trabajo nos proponemos abordar una serie de publicaciones independientes que pusieron en circulación en la escena underground de Buenos Aires, discursos, imágenes y saberes con una perspectiva desafiante y disidente en materia de políticas sexuales. Por un lado, la publicación *Resistencia Zine*, registro de imaginarios punk y escenarios autogestivos, agitó el paisaje de una inminente democracia post dictatorial, y por otro lado, el fanzine *Homoxidal 500*, referente local ineludible del *queer punk/homocore*, que tuvo una circulación asidua en un contexto crítico como la crisis neoliberal y las revueltas sociales iniciadas a partir del 19 y el 20 del 2001. Ambas publicaciones fueron alumbradas en momentos claves de efervescencia social y derrumbe de paradigmas, en los cuales la crisis ofició como un escenario catalizador para la radicalidad inventiva. En ambos casos, el punk y su principio básico de “hacelo vos mismo” (DIY- “do

\* A propósito de la lectura de los fanzines *Resistencia Zine* (1984-2001) y *Homoxidal 500* (2001-2002).

\*\* Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 233-252.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

Lecturas en  
debate

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

233

*it yourself*”) ofició como una plataforma poético-política generadora de la que se desprendieron formaciones, sensibilidades y escrituras (contra) culturales radicales que cruzaron punk, anti-autoritarismo y autogestión con políticas sexuales y del cuerpo, revelándose incluso contra la misma matriz que las había producido (por un lado, denunciando el sexismo, la homofobia y la transfobia naturalizadas en la escena punk, y por otro, la creciente asimilación y mercantilización del movimiento LGBT). En este sentido, la intersección entre la apuesta DIY del punk y las políticas sexuales dio lugar a una experiencia incendiaria del “hacelo vos mismo”, donde la premisa pasó a ser “invéntalo vos mismo” a partir de la imaginación y el deseo como fuerzas experimentales de intervención: desde la precariedad y a través de la urgencia, ambas publicaciones se dedicaron intensamente a producir imágenes para que algo ocurra.

Existen numerosas versiones acerca del origen probable del término “punk”, todas aquellas pertinentes para reflejar la propia complejidad del punk como escenario de alianzas urgentes entre tensiones de disolución y creación. Muchos lo ligan a Shakespeare y al teatro isabelino de 1602, en donde la palabra “punk” identificaba a la prostituta (como cierta figura de turbulencia social); posteriormente, el término “punk” fue utilizado para denominar a ciertos tipologías sociales que conectaban juventud y criminalidad, como las figuras del “rufián”, el “gángster”, y “el merodeador”; en 1912, se la usaba comúnmente para definir a una persona inútil e improductiva, pero también era utilizada para caracterizar a una persona inexperta (ciertas formas de disyunción temporal en la cadena productiva del sistema); también una posible derivación fonética, “ponk” reúne curiosamente una cierto sentido de ruina y peligrosidad al mismo tiempo (remitiendo tanto a la mugre como a la pólvora). En un artículo de 1971 de la revista *Creem*, Dave Marsh, desde su columna *Looney Tunes*, le haría justicia a todas estas fugas semánticas, abrazando este carácter de escoria y disidencia social como un diseño posible y deseable de existencia anti-normativa:

Siendo un perverso cultural desde el momento en que nació, decidí que este insulto [punk] estaría mejor construido como un cumplido; especialmente en comparación a que la alternativa a dicha actitud punkie, para mí era actuar como un boludo dignificado. (Derogatis 2008: 119).

En el incipiente surgimiento de la cultura punk local, todos estos sentidos también fueron conocidos y reivindicados a través de los medios de contra-comunicación fundamentales para el desarrollo de sus propias poéticas y políticas. En una nota titulada “¿Será que los punks son putos?”, publicada en el fanzine *Resistencia* #8 del año 1994, Patricia Pietrafesa introduce una reflexión crítica en torno al origen etimológico de la palabra

“punk”, retomando las raíces abyectas y marginales en las que éste emergió. Esta nota en particular surge como una estrategia de desactivación del efecto peyorativo, marginalizante y excluyente con el cual, a principios de los ‘90s, la banda Cadáveres de Niños, integrada por ella y otros colaboradores del fanzine, era impugnada como una banda de “putos” y “glams” por el resto de la “escena alternativa”.

[...] 1. Sabés qué significa punk?

No ideológicamente, sino la palabra en sí misma... sabés?

Es un término inglés, claro y traducido su significado es:

1. joven sin experiencia.
2. persona o cosa inútil, inservible.
3. homosexual pasivo.
4. hupe, mecha.

Pero si vamos más allá en el origen de la palabra, descubrimos que PUNK es un término arcaico para denominar a la madera seca que se utilizaba como mecha para prender fuego, el mismo significado tiene la palabra FAGGOT (puto, marica). Tal vez recuerden que hace unos siglos las brujas, criminales, homosexuales y otros enemigos del Estado eran quemados en la hoguera, la palabra del material que utilizaban para prender ese fuego, luego fue utilizado para denominar a las víctimas también. Nada accidental que las palabras PUNK y FAGGOT tengan el mismo origen (¿Será que los punks son putos?)

Mucho antes que el punk significara crestas y toda la parafernalia, muchos chicos jóvenes, sin dinero, iban a parar a las cárceles para satisfacer los deseos sexuales de los presos (en Estados Unidos) y se los conocía como “punks” (Los presos decían “*I punked the kid*”). Estos punks originales estaban llenos de tattoos caseros, muchos de ellos eran delincuentes juveniles, rompían las normas de la sociedad y eso incluía todo, desde la música que escuchaban hasta sus actitudes y vestimenta (Patti Smith, Dee Dee Ramone, Sid Vicious y su famosa camiseta). No se podía seguir en la vertiente “amor libre” a lo hippie, se cambió por algo más duro, mucho cuero negro y actitudes extremas.

Los punks crearon el fenómeno de una subcultura visiblemente opuesta a las instituciones que intentan controlar todo, incluyendo la libertad sexual”. (Pietrafesa 2013: 284).

## II

El surgimiento del conjunto de manifestaciones culturales, prácticas artísticas, tomas de posición y agencias poético-políticas que en este escrito consideramos como *punk*, usualmente es identificado en Argentina como una de las tantas expresiones que formaron parte de la trama cultural, política y social abierta por los procesos de recomposición democrática durante la post-dictadura de los años '80s, anudada a un conjunto sumamente complejo de manifestaciones que, durante esta década, tuvieron lugar en los circuitos *underground* o “escenas de producción cultural alternativa”. Sin embargo, a partir de la reconstrucción de la historia oral del punk local (Cavanna 2001; Vadala 2009; Flores 2011; Cosso 2012; Pietrafesa 2013), se han identificado algunas experiencias catalizadoras que permitieron romper con la imagen cristalizada de cierta genealogía historiográfica del arte que se inicia con la apertura democrática de la post-dictadura. Es así como el germen/virus de este tipo de prácticas puede encontrarse entre los años 1978 y 1981, cuando comenzaron a formarse intuitiva y desesperadamente los primeros grupos de música punk (Los Testículos, Los Laxantes, Estado de Sitio, Alerta Roja, Muerte Civil – todos éstos de Buenos Aires- y Los Baraja –de la ciudad de La Plata-), formados a partir de las posibilidades que abrían los tráficos culturales abiertos por la tremenda y violenta devaluación instaurada por Martínez de Hoz, que profundizaba la instalación de un modelo económico político neoliberal - que si bien permitió a grandes sectores del país involucrarse en nuevos consumos diversos, tendría una larga trayectoria de consecuencias entre las que encontraremos el desguace absoluto de las economías locales.

Revistas especializadas de aquel entonces como *Pelo (1970-1990)* y *El Expreso Imaginario (1976-1983)* funcionaban como los medios de difusión de la escasa información que era posible conseguir sobre la nueva contracultura musical (punk, new wave, etcétera) que estaba tomando lugar en el exterior. Los Testículos fue la primera banda de la historia de punk local, cuyos integrantes se conocieron a través de un aviso publicado por uno de sus miembros (Hari B., que se introducía a sí mismo como “el primer punk argentino” en la sección de carta de lectores de la revista *Pelo*) en 1977. Inmediatamente hubo respuesta y, de a poco, fueron completándose los miembros a partir de interconexiones inmediatas y contactos postales, y prontamente, en diciembre de 1978, se organizaría su primer show en un festival de bandas en el Colegio Cuba de Belgrano.

No sólo este tipo de revistas especializadas en los cruces entre música, política, contracultura y arte funcionaron como plataformas de encuentro y emergencia, sino que también existieron en Buenos Aires reductos como *La Sala Molière*, *ABBA Café Concert* en el Pasaje del Maestro, *Mon Bijou* (un cabaret en el que se realizó un festival llamado “All That Punk”) y, por supuesto, el mítico restaurante *Le Chevalet* (cuyos dueños eran Botto

Jordán y Teresa Idoyaga Molina) como primer y fundamental escenario de socialización e intercambio de referencias. A esta lista tenemos que incluir bares como *El Corralón*, *Einstein* y el conocido *Parakultural*, avanzados los años '80s.

A mediados del año 1979, luego de una reestructuración de sus integrantes y de un pronunciado impasse, la banda Los Testículos daría paso a la formación de Los Violadores, quienes darían su ya histórico concierto en el auditorio de la Universidad de Belgrano en el año 1981, que terminaría en una *razzia* policial con numerosos detenidos y abriría la historia de una de las bandas más conocidas de la cultura punk, no sólo en nuestro país sino en la región. Recién en el año 1983, lograron editar su primer LP de nombre homónimo, en el que dejaron plasmada sus históricas canciones entre las que mostraron una postura sólida y explícita de intolerancia, repudio y desobediencia a la dictadura militar; en contrapartida a cierto clima complaciente y edulcorado del rock nacional. Una experiencia que dejaría en claro la fractura de posiciones sería la organización del *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* (16 de mayo del 1982, Club Obras Sanitarias), que agrupó a grandes íconos del llamado rock nacional -León Gieco, Charly García, Luis Alberto Spinetta y Juan Carlos Baglietto, entre otros- bajo los reclamos colectivos por “la paz, el fortalecimiento de la solidaridad latinoamericana”, y al mismo tiempo, se proponía reunir donaciones para los soldados en el frente. Este evento fue crudamente repudiado por la totalidad de la escena punk local como un gesto profundamente colaboracionista con el genocidio dictatorial.

No es casual que el año 1983 sea considerado el año de extrema ebullición para la cultura punk local, no sólo por la proliferación de bandas sino por la multiplicación de conciertos en los nuevos marcos que iba tomando la historia política del país, fuertemente afectada por la Guerra de Malvinas, última ejercicio de poder de la dictadura militar iniciada en el '76; la guerra marcaría de forma coyuntural la vida de toda una juventud desmembrando sus historias colectivas, produciendo huecos, silencios, ausencias, pero también fuertes e incendiarios deseos de resistencia, rebeldía, y agitación cultural que se convertirían en pulsiones de la contracultura punk. Entre aquellos jóvenes que vivían de manera desesperada esta cultura de las desapariciones y vaciamientos, de guerra y asfixia, se abrieron caminos de expresión que distaban de las formas de organización político-culturales conocidas por los movimientos de izquierda hasta el momento, y que replicaban modos de contra-comunicación que otras prácticas artísticas habían puesto en marcha, como lo fueron las publicaciones independientes, la experimentación con gráficas alternativas y la producción de contenidos informacionales específicos de circulación marginales (arte correo, libros de artista, publicaciones experimentales, etcétera).

Estos climas sociopolíticos convulsivos se tradujeron en el tejido subjetivo como una suerte de sensaciones, impresiones/imprecisiones, térmicas de

ánimo, figuras vacilantes y fantasmáticas que constituyen aquello que teóricos y activistas, reescribiendo la noción situacionista de “psicogeografía”, han situado bajo el nombre de “pathogeografía” (*Feel Tank Chicago*, 2007): la localización de un afecto o de un cuerpo irregular de afectos que interconecta (y habilita reenvíos) distintas coordenadas espaciales. De esta manera, distintas geografías pudieron llegar a solaparse y a reconfigurar un nuevo mapa del sentido (aquí ‘sentido’ pensado en clave de ‘sensación’, ‘significado’ y ‘afecto’) a través de las maneras de percibir (y habitar subjetivamente) un tiempo (político y estético) determinado. Las pathogeografías frecuentemente estimulan la producción de expresiones y vincularidades experimentales en donde se cruzan y descruzan agencias solitarias de escala mínima y proyectos (algunos temporales, otros de larga duración) de construcción comunitaria. La necesidad/deseo imperioso de traducir (y encontrarse a través de) estos estados de la piel da paso a todo tipo de producciones que comprometen otros tiempos y lógicas del hacer sensible, bien distintos a las dinámicas de producción capitalistas. Una de estas formas de producción es el fanzine.

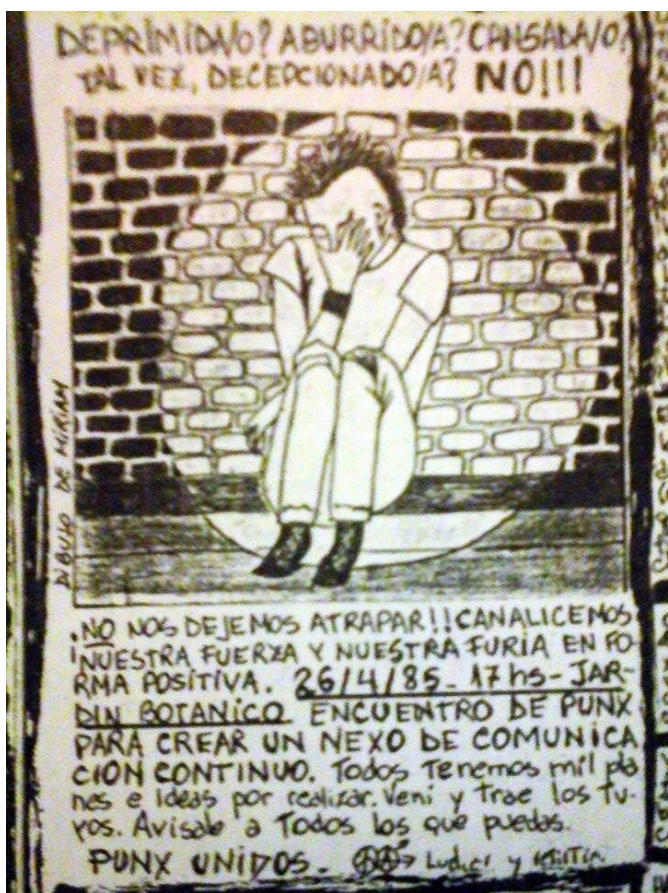
La producción de fanzines operó como un laboratorio subterráneo de experimentación poético-política subjetiva en el que se vieron materializados aquellos impulsos incontrolables de descarga, fundando medios de contra-comunicación y expresión personal en donde se elaboraron e intensificaron sistemáticamente imágenes y consignas del sentir, junto a la socialización de herramientas para la resistencia contra las dinámicas represivas del presente: información de primera mano sobre la escena cultural local, crónicas y reseñas de recitales, discos, fanzines, libros, películas, collages, testimonios, difusión de redes de solidaridad, recursos legales, convocatorias y promoción de incipientes formas de organización, manifestaciones y eventos de desobediencia civil. Todo esto funcionaba a través de modalidades internacionalistas de circulación e intercambio alternativo de material, por correo, de mano en mano, hacia otros países y dentro del propio país, valiéndose de técnicas de confección e intervención visual como el collage, transferencias, experimentaciones gráficas con fotocopia y fotoduplicación, dibujo a mano alzada, líneas, rayas, garabatos como graffias punk que se propusieron deliberadamente la destrucción de la hoja en blanco.

### III

El fanzine *Resistencia* (1984- 2001) fue uno de aquellos gritos en esa noche oscura que fue Argentina saliendo de los últimos años de la dictadura militar al entrar en una democracia que no podía quitarse el vicio de la represión y el conservadurismo, y que mantuvo duramente en los sistemas de administración y regulación del orden social parámetros y códigos de pronunciada criminalización hacia todo aquello que llamase la atención y pusiera en jaque aquel presente tan vulnerable del poder. Patricia

Pietrafesa, editora de este zine, oralizaba en sus primeras publicaciones una deliberada invitación (véase Imagen 1), escrita con el lenguaje de la urgencia (que reúne el imperativo de la necesidad y el entusiasmo de la iniciativa), a encontrarse *allá afuera* y a forjar posibles alianzas y frentes utópicos, bajo cierta vibración pathogeográfica:

Deprimida/o? Aburrída/o?? Tal vez decepcionada/o??  
NO!! Canalicemos nuestra fuerza y nuestra furia en forma positiva. 26-4-85- 17hs. Jardín Botánico. "Encuentro de Punxs" para crear un medio de comunicación permanente. Todos tenemos mil planes e ideas para realizar. Vení y trae las tuyas. Avisale a todos los que puedan. LUCRAR Y RESISTIR". (Pietrafesa 2013: 19; 28).



Podemos señalar en esta convocatoria cierta premisa de pluralidad inventiva que podemos identificar como un rasgo común entre numerosas publicaciones independientes que funcionaron como un programa político compartido en el que los enunciados que agitaban críticamente las condiciones políticas de lo normativo en el presente se configuraban a través

de una multifocalidad disidente, sensible a las complejidades superpuestas. En todos los números del fanzine *Resistencia* convivieron notas especializadas sobre disidencia alimentaria, explotación animal, vivisección y luchas internacionales eco-terroristas y anti-imperialistas; reportajes a ciertas figuras del rock y del punk internacionales que visibilizaban de manera trasgresora sexualidades y géneros disidentes (por ejemplo, Jayne County, L7, etc); difusión de panfletos de las primeras organizaciones feministas locales; crónicas de reuniones de la Cooperativa de Músicos Independientes (1986), una iniciativa autogestiva que se propuso poner en marcha un programa de acción anarquista en términos de producción cultural, para la organización y la gestión de festi-punks contra la especulación y la hegemonía tanto de los sellos discográficos nacionales como también de SADAIC y los regímenes de propiedad autoral; apuntes para construcción de ciertas mitologías de lo abyecto y sensibilidades clase B (notas sobre cine *gore* y *exploitation*, cultura *yonqui*, pornografía) (véase Imagen 2); y junto al fanzine *¿Quién Sirve a la Causa del Kaos?* (#1, abril de 1986 y #2, febrero de 1987), editados por Patricia Pietrafesa junto a Fidel Nadal, funcionaron como un frente de propaganda y resistencia en relación a la lucha contra los edictos policiales, poniendo en circulación recursos legales para sortear los sistemáticos abusos de las instituciones represivas, haciendo público a través de crónicas y testimonios los procedimientos por los cuales operaban las *razzias*, obliterando el discurso oficialista que criminalizaba la juventud en los medios masivos de comunicación.





Estos modos de conceptualización multidimensional de lo que se considera *político* disputan el imaginario mayoritario de la época, abriendo cierta conciencia/sensibilidad interseccional en la que se reconoce al poder como una compleja trama de disciplinamientos, violencias, coerciones y disposiciones subjetivas -que van desde el mismo aparato militar-policial hasta las formaciones del deseo-. La interseccionalidad nos sirve aquí como herramienta analítica para estudiar cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad mantienen relaciones recíprocas (Platero 2012: 26). De este modo, los procesos de subjetivación disidentes liberados por este tipo de plataformas poético-política de agitación contra-cultural dejan en claro que las formas de opresión no pueden abordarse ni resistirse de manera aislada, sino desde escenarios de yuxtaposición y acción simultánea en las que el género, raza, clase social, sexualidad, cuerpo, alimentación y territorio se relacionan, cuestionando el sentido y el lugar de lo *real-político*.

Nos interesa recuperar el insistente desafío a los imaginarios sexo-políticos que tempranamente se ven agitados en el fanzine *Resistencia*. Uno de los colaboradores habituales de esta publicación que insistió de manera radical en el ejercicio de una mirada crítica sobre la sexualidad, planteando cruces posibles entre la existencia y la actitud punk y el ser homosexual, fue un personaje que firmaba sus notas como El Profe. En el *Resistencia* #5, editado en el 1989, encontramos una de las primeras notas, titulada “HOMOCORE”, en donde abre la discusión entre los vínculos ya existentes en otras escenas internacionales entre hardcore/ punk y homosexualidad.

Hardcore es la música de la supervivencia, es la decisión salvaje de existir a pesar de todo y contra todo. La fuerza que surge de esta idea explota y se expande, se entrecruza con el metal y da el speed-core. Existe también otra gente cansada de caretear, hasta el sentimiento y la blandura, que quedó seducida por el HC. Son gays que nunca se sintieron representados por la imagen convencional del homosexual cobarde, burguesito, y frívolo. Muchachos que aman a los muchachos, pero salvajemente, con la fuerza y la velocidad del HC. (...)

No puedo explicarles mi alegría cuando me enteré que existía el movimiento homocore. No estoy solo. Existen en el mundo otros locos iguales a mí, gays recopados con el hardcore, el pogo, el jueguito rudo y los chicos rebeldes. (Pietrafesa 2013: 156).

Esta primer intervención de El Profe se convirtió en un mensaje que buscaba denunciar la creciente homo/lesbofobia en los recitales, y contra una progresiva masculinización presente en la cultura hardcore/punk, a su

vez, se pronunciaba contra el nivel de silenciamiento en relación a aquellas prácticas sexuales y formas de vida disidentes que ya existían en la escena local y que ponían en jaque la naturalizada heterosexualidad de esos grupos de socialización. Su crítica también apuntaba a señalar cuán contradictorio resultaba en la cultura punk local este tipo de violencias (hetero) normativas cuando el punk como “movimiento” se había abierto como un camino desestabilizador del orden y de los presupuestos reglamentarios de una realidad social conservadora. La nota cierra con un llamamiento colectivo de resistencia, respeto y solidaridad, para el establecimiento de alianzas políticas que desde su multiplicidad pueden sobreponerse a estos contextos represivos. A su vez, se puede leer traducida una pequeña historia de aventura sexual propia del “yire marica” en un recital hardcore punk canadiense. Esta traducción fue publicada originalmente en el fanzine *JD's #5* (Canadá), referente internacional indiscutible del denominado movimiento queer punk/homocore. Se disponen hacia el final contactos postales del fanzine *Homocore* de San Francisco; *Ranging Hormones*, publicación anarco-lésbica; *Androzine* de Francia; y el ya mencionado *Juvenile Delinquents* de Canadá, editado por Bruce LaBruce y GB Jones (actualmente reconocidos directores de cine queer).

Las siguientes dos intervenciones del Profe funcionaron en la sección “Columns”. Una, en el *Resistencia #6* del año 1991, titulada “Los Cuerpos Domesticados”, y la segunda, en el *Resistencia #7* del verano de 1992-1993, titulada “Las Máquinas del Deseo”. En esta primera columna, realiza en una explícita lectura foucaultiana, una reflexión sobre cómo entender los ordenamientos sociopolíticos y las dinámicas de administración y represión de lo abyecto/anormal de su época, no sólo en una clave de resistencia frente al poder (una respuesta desobediente a la policía y de otros aparatos represivos) sino en los efectos que el poder mismo tiene en la producción biopolítica de los cuerpos. Repasa irónicamente los tradicionales dispositivos de control como la escuela, la familia, la colimba y la fábrica, desarrollando de qué manera, cada una de estas instituciones regimenta e instrumentaliza nuestras potencias vitales y las aplaca en función del sostenimiento de un orden social y sensible. Finalmente se centra en los efectos que tiene la cultura masiva a través de sus mecánicas de estimulación e identificación publicitaria:

La cultura hace también lo suyo, a través de la TV, la moda, los lugares de diversión. Te indica cómo tenés que vestirte, moverte, bailar, hablar, seducir, coger... ya no es la censura sino el CONTROL-ESTIMULACIÓN como cuando la publicidad te dice “podés estar en bolas, pero tenés que ser flaco, musculoso y bronceado” o “podés ser bisexual, pero tenés que pintarte los ojos con rimmel”.

Todas estas cosas nos hieren y moldean. El gran agredido es TU CUERPO: tus deseos, tus movimientos, tus energías de acción. El poder te jode cuando secuestra, siniestra, picanea, fusila; pero también cuando te dice que te cases, cuando te da consejos médicos para vivir sanito, cuando te inculca la homofobia (=odio a gays y lesbianas), cuando trata de amoldar tu rebeldía en la militancia partidaria. Son todas caras de la misma mierda. (Pietrafesa 2013: 183).

El cruce entre la actitud punk y estos otros modos de vivir el cuerpo y la sexualidad se presentan como la respuesta instintiva e insurreccional contra las reglas de esta sociedad disciplinaria en las que el asco antisocial aparece la única forma de sinceridad posible: “(...) Estamos todos juntos en esta tacho de basura, dentro de esta fiesta siniestra y absurda, somos monstruos ridículos: ¡Que cada uno pueda soltar las ataduras de su cuerpo!” (Pietrafesa 2013: 183).

En su segunda columna, El Profe reacciona frente a la polémica que se había desatado en los medios públicos de comunicación acerca de una temprana representación de un vínculo gay en una serie televisiva llamada “Zona de Riesgo”. Nos interesa esta intervención porque rápidamente da cuenta de cómo irían conformándose paulatinamente las representaciones normadas, docilitadas y tolerables de la homosexualidad en el imaginario colectivo.

Lo que distingue a nuestra sociedad actual es su enorme hipocresía porque nos quiere hacer creer que ahora hay una gran libertad sexual. ¿No nos damos cuenta de que el forro y el tampón, los teros, las pornos y la telenovela de la tarde, Al Rose y la cola-les nos están fabricando la sexualidad? Esta libertad para hacer las cosas que el sistema nos propone que hagamos es un corset, un forro que nos aprieta el sexo y no nos deja sentir. Pero esta cultura no sólo nos enseña cuál es el deseo permitido, normal, también nos impone un modelo de lo malo, lo perverso= tenés que ser bisexual, laburar en publicidad y vivir en un loft, o ser gay y pasear tu perro por Avenida Santa Fe. (Pietrafesa, 2013: 224).

La crítica está centrada en cómo este tipo de representaciones suavizadas introducen una idea admisible de “variación”, cuyos estándares están forjados por lógicas de mercado, desplazando la idea del “perverso” para darle la bienvenida al “usuario consumidor”, sin cuestionar la estructura fuertemente represiva con la que está organizada la sociedad sexual y sus producciones fantasmáticas pre-fabricadas. Frente a esto, su grito pasa

por la emancipación de estas asfixias reglamentaristas, a través del libre ejercicio experimental de un deseo sin encasillamientos.

Existen infinidad de máquinas deseantes que se enchufan una con otra: mi lengua en tu culo, la caricia de un niño en mi cara, mi mirada sobre tu espalda, tu cuerpo sobre el pasto mojado, la música de Iggy Pop en nuestros oídos, tu choque contra el mío en el pogo, mi pulgar acariciando tu pezón, un insulto lastimando tu orgullo, un chiste sacudiendo mi estómago, tu boca en mi sexo. Máquinas del deseo que hacen fluir ríos de placer. (Pietrafesa 2013: 224).

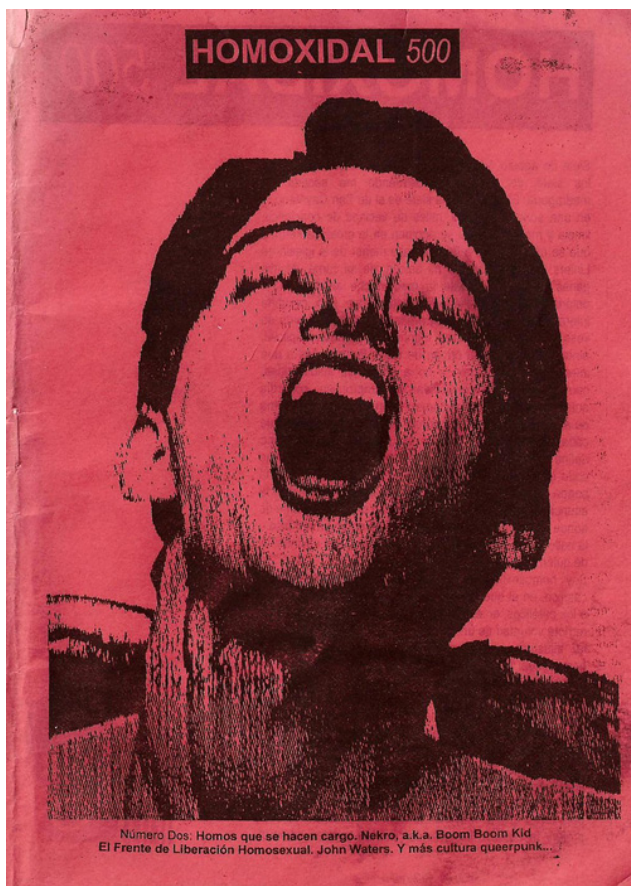
Esta noción de máquinas deseantes se enlaza directamente con aquella elaborada por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*: aquí las máquinas deseantes son entendidas como formaciones moleculares, sistemas intrincados de conexiones, referencias y correspondencias que involucran multiplicidad de sentidos y se disparan en todas las direcciones, artefactos semiótico-políticos capaces de movilizar permanentemente enormes producciones de energía y sentido, capaces de interrumpir el tejido social y hacer estallar cosas mediante actos subversivos de improvisación cultural e invención de nuevas derivas sexuales que, a su vez, involucran nuevas formas de producir conocimiento y vincularidad con el cuerpo/entre cuerpos.

Una de las últimas intervenciones que nos interesa señalar, en relación a las tensiones de carácter sexo-político introducidas por esta publicación, es la anterior nota mencionada en el fanzine *Resistencia #8* del año 1994, “¿Será que los punks son putos?”. En ese breve repaso sobre la conexión gay-punk, además de poder reconocer una historia común de reapropiación de la injuria, Patricia realiza una suerte de historiografía en la que materializa los tránsitos de la cultura punk y su devenir normativo en una cultura hardcore masculina, viril, ascética y alejada de una producción estética exuberante, reconociendo que este estilo de música trajo aparejada la producción de comunidades de corte machista que no existían en el punk original, provocando la notoria disminución de mujeres y gays en bandas y entre el público. Frente a este estado de ciertas normatividad reglamentada en la cultura alternativa, reconoce la construcción de muchas bandas de mujeres y gays solamente, que se propusieron luchar por un lugar dentro de la música a través de sus producciones artísticas, y de una prolífica producción de zines feministas, anti-machistas, anti-sexistas, teniendo como su máxima expresión en los movimientos internacionales, homocore y riot grrrl. Estos movimientos tenían la particularidad de ser instancias de producción cultural que activaban con distintos frentes de activismo político. Este tipo de producciones de fuerte especificidad en relación a las articulaciones sexo-política y cultura punk llegará en Argentina

de la mano del zine *Homoxidal 500*, editado por Rafael Aladjem/Rafael Homoxidal en el 2001.

#### IV

El *Homoxidal 500* (véase Imagen 3) constituye una extraña y efímera aparición combustiva en el escenario de efervescencia social del 2001. El mismo editorial del número #1 sintetiza el extraño antagonismo de la propuesta misma, frente a cierto proceso emergente de normalización y asimilación del movimiento LGBT; proceso que, básicamente, aseguró el ingreso de -mayormente- hombres gays blancos de clase media a un estado de ciudadanía social y simbólica, a la cual arriba, en una primera instancia, a través de un reconocimiento de mercado. Aquí aparece ya muy presente y avanzada aquella incipiente reconfiguración del imaginario sexual señalada por El Profe en las columnas previamente citadas: la disidencia sexual negocia su admisión a los imaginarios públicos, abandonando todo elemento de perversidad sexual y disolución social, o bien desplazándose de cierto lugar de parodia ridiculizante y desexualizada en las representaciones mediáticas de aquel entonces, para constituirse legítimamente en la imagen de un usuario y consumidor satisfecho de la cultura neoliberal.



En este escenario socio-cultural, comienzan a consolidarse ciertos tropos de inclusión tales como *friendly*, acompañando la conformación de nuevas economías y culturas de tránsito y consumo; la noción de “turismo gay” adquiere una materialidad que comienza a evidenciarse en la misma conformación espacial de la ciudad: un hecho altamente representativo de este fenómeno es el reacondicionamiento, a fines de la década de los ‘90s, del mítico subsuelo de socialización gay *Bunker* como *Amerika*, una mega-disco de enormes dimensiones en la misma planta urbana de la Capital. El editorial verbaliza cierto estado de des-identificación refractaria frente a la emergencia de aquello que podríamos denominar “sensibilidad gay de mercado”:

Díganme que atento contra la idea de Comunidad. Me cago en eso. Díganme que soy un soberbio que cree que su universo es el único que existe. Me re-cago en eso. Porque no es cierto. Simplemente no esperen que sea la clase de puto que se espera de los putos. Simplemente no esperen que sea la clase de puto que se espera de los putos. No esperen que algún día me decida a hacer un “Crucero Gay”, como los que promociona la revista NX o que me depile y vaya al gimnasio como promueven los estándares de belleza homo. Tampoco que quiera casarme en Dinamarca o que algún día me compre un disco de Elton John y cuidado no porque crea que eso está mal o que nadie deba hacerlo. Se trata de decisiones personales, y en ese caso es que yo decido decirle NO -dentro de lo posible- a los símbolos cotidianos de la asimilación y doma a la que imperceptiblemente estamos siendo sometidos como gays y lesbianas. (Aladjem 2001: 2).

Este rechazo, que se traduce *pathogeográficamente* como asco, tedio y cierta sensación de disfuncionalidad auto-asumida (estados disociados que remiten a la idea de no estar funcionando adecuadamente ya no *por ser gay*, sino *por no ser el tipo de gay* que se espera) que está a un paso de la contestación contra-productiva. En este sentido, en el mismo editorial se exalta la recuperación romántica e insolente del carácter injurioso, polémico y subversivo del llamarse puto, gesto descarnadamente anti-social en el que a su vez, no está ausente cierta iniciativa de producir encuentros e identificaciones errantes.

En el mismo número, junto a una columna escrita por Patricia Pietrafesa denunciando la creciente dinámica asimilacionista en el espacio de la Marcha del Orgullo, aparece un pequeño disclaimer incendiario escrito por Rafael Homoxidal que recupera la figura de puto para sí, como una suerte de horizonte de intensidad y proscripción política que también posibilidad una oportunidad de fuga para la imaginación:

Es increíble, pero las palabras no tienen más sentido que el que nosotros les damos. Acerca de eso, me acuerdo que al comienzo tenía pruritos con cada posibilidad de autoreferencia: homosexual, me sonaba a clasificación de un manual de psicopatología, gay me recordaba a todo lo que más me chocaba del mundo homo, y todas las demás - marica, trolo, maricón, loca, tragasables, en fin, una lista demasiado extensa como para detenerse en su compilación - no me parecían otra cosa más que agresiones. Cuando pude superar algunos traumas pude también ver claramente lo bueno que era desactivar el lado “maligno” de las palabras. Y es así como ya perdieron su anterior efecto: hoy en día no me molesta para nada usarlas hablando de mi mismo. Puto. Re-Puto. Putísimo. No se rían. Eso es lo que soy. (Aladjem 2001: 5).

Es así como en las dos primeras páginas del primer ejemplar, podemos apreciar la coexistencia conspirativa de formas de resistencia a través de la reinención enunciativa (la declaración “soy puto” remite al ejercicio queer de reescritura intensiva de la injuria en el propio cuerpo; aquel que hace estallar la fuerza de la vergüenza –sin negarla ni transformarla alquímicamente en orgullo- en una declaración tensa y agitativa) y la deserción voluntaria en relación a una identidad y una opción de existencia que pareciera haber resuelto todo elemento de crisis a través de la negociación exitosa con el mercado.

Por otro lado, la práctica misma de la reapropiación perversa es intensamente llevada al campo de la imagen, valiéndose de las posibilidades específicas de proliferación y experimentación visuales posibilitadas con el auge de Internet. El mismo zine constituye un archivo, no solamente de imágenes, sino de distintas lógicas de uso e interacción (perversa), suscitando un modo particular de sensibilidad frente a las mismas que conjura iconoclastia e iconofilia por partes iguales. Las composiciones en collage del zine apuestan fuertemente a la activación de maquinarias interpretativas y experimentación con las imágenes para elaborar nuevas conexiones, nuevas posibilidades para imaginar algo diferente. La reapropiación pasa por intervenir la cadena seriada de lo mismo, ocupando imágenes ajenas, liberándolas de todo anclaje original u autoral y reinyectándoles un nuevo (contra) sentido estético y político. Aquí las imágenes ocupan un lugar de notable protagonismo que continuamente le está disputando el lugar al texto, rompiendo con cierta idea de subalternidad ilustrativa frente al texto y ganando una autonomía sugerente que también posibilita pensar otras formas de uso posibles para estas imágenes; éstas bien pueden recortarse del mismo zine y utilizarse como posters, parches, flyers, panfletos, etcétera.

Estas formas de trabajo sobre la imagen reconectan a la idea de “hacelo vos mismo” con la invención de nuevos imaginarios y mitologías propias. La recuperación de ciertas figuras, imágenes, enclaves y eventos desconocidos o poco familiares, como lo serían en ese momento el Frente de Liberación Homosexual, el queercore en Estados Unidos, figuras como Bruce LaBruce, Vaginal Davis o John Waters, en clave de cierta invocación cómplice que se necesita tener/hacer presente. En este mismo sentido, otra de las prácticas que se vuelve clave en esta producción de mitologías es la de la traducción libre: se traduce aquello que se siente cercano y se necesita cerca, como una manera de facilitar cercanías y producir cruces -no con fines imitativos-, sino como maneras de afectar/se y potenciar caminos; de esta forma, podemos subrayar que gran material publicado en el fanzine *Homoxidal 500* está constituido por la traducción de historias, crónicas, discos y aventuras inicialmente publicadas en el zine *Homocore* de San Francisco. En relación a estas mismas premisas de traducción y reapropiación visual podemos mencionar a una de las imágenes más emblemáticas popularizadas por el zine *Homoxidal*. Aquella producción del colectivo de activismo artístico *Queer Action Figures* fue presentada en el zine en su versión traducida, que consistía en la imagen sonriente de una pareja homosexual al amparo de una cerca blanca, típica de un paisaje suburbano, subrayando en el mismo texto de la imagen que la misma idea de inclusión y pertenencia orgullosa (“somos igual que vos”) consiste en la idea de inclusión y pertenencia a un sistema estructuralmente desigual y violento (“racistas, clasistas, sexistas”) (véase Imagen 4).



Por último, podemos pensar que gran parte de la propuesta del *Homoxidal 500* estuvo vinculada a la producción de nuevas formas de encuentros y cercanías. Por esta misma razón, la socialización de la primera persona, la puesta en circulación de la propia experiencia través del testimonio en notas como “Ser Homo en el secundario” (anécdotas sobre adolescencias desviadas), “Para estar afuera hay que salir” (anécdotas sobre salidas del



closet), “Loosereando por el mundo/loosereando de local” (anécdotas sobre yires en recitales) o en la sección de correo de lectores funcionan como plataformas de identificación y llamados al encuentro a través de un diálogo amoroso entre distintas maneras de estar en el mundo.

Además de los sentidos que ya se veían movilizados por la posibilidad de circulación que tenían este tipo de experiencias y plataformas gráficas de agitación sexo-política, Rafael Homoxidal, logró, en conjunto con numerosos aliados, llevar adelante la producción de eventos y fiestas homocore queerpunk. La propuesta continuaba en una línea de acción política cultural basadas en abrir nuevos espacios de sociabilidad que pusieran en jaque la unidireccionalidad que movilizaba la cultura gay *mainstream*. La creación de este tipo de eventos públicos permitía el encuentro y la conexión placentera con otros sujetos que se sintieran interpelados de igual manera por otras formas de vivir la sexualidad que escapasen a los moldes impuestos por los incipiente procesos de normalización y asimilación LGBT, convocados bajo las claras consignas de “Homo Rebelde Únete”. La primera de estas fiestas, como consta en el número #2 del fanzine Homoxidal 500, fue llevada a cabo el 5 de noviembre del año 2000, al otro día de la ya instituida Marcha del Orgullo LGBT. En un comienzo, como cuenta la crónica, la intención del evento había sido presentar el LP “Perversos, Desviados, Invertidos” editado por *Sebo Records* (el sello impulsado por el mismo Rafael), el primer disco en Latinoamérica que visibilizó la existencia de una contracultura punk y disidente sexual, álbum en el que participaron bandas como She Devils, The Haggard, Limp Wrist e Islam. La segunda de estas fechas fue en mayo del año 2001, y su tercera edición fue en el mes de noviembre de ese mismo año, nuevamente, realizada un día posterior a la Marcha del Orgullo LGBT. Estas fiestas se conectaban con los esfuerzos ya instituidos previamente en la década del ‘90 por bandas como Fun People y She-Devils que organizaron los festivales “Hardcore Gay Antifascista” como una respuesta y una manera de accionar frente a escenas de marcada organización heteromasculina que habían sido introducidas por las culturas hardcore estadounidense y fracciones skinheads dentro del rock local. A pesar de la distancia temporal en la que sucedieron este tipo de eventos, es posible identificar, en palabras del propio Rafael, que la premisa era “replicar en el mundo real el espacio que hacía tiempo existía en nuestras cabezas” (Aladjem 2002: 6).

## V

No nos interesa reponer una historia cronológica de cómo se fueron consolidando estos fenómenos contraculturales de reenvíos entre punk-política-radicalidad sexual; sino ver cuáles fueron las tramas de sentidos agitadas por la multiplicidad de pliegues que constituyeron la forma de activación interseccional que adoptó la contracultura punk local, y cómo, en la complejización que supone su historicidad, fueron habilitando, en los

últimos 40 años, nuevos espacios donde liberar efectos singularizantes de producción subjetiva disidente, a través de prácticas poéticas-políticas de urgencia emocional y rábica acción directa. Entre aquellos sentidos movilizados encontramos distintas y numerosas experiencias como en la que se encuentran reivindicaciones en relación a los derechos de animales, activismo anti-represivo, contracultura underground y marginal, políticas de autogestión, anarco-individualismo, representaciones de lo monstruoso y lo bizarro, políticas sexuales disidentes y las ya mencionadas críticas a la cultura hetero-masculina dentro de la “escena alternativa”.

Ambas publicaciones dan cuenta de producciones elaboradas al ritmo de la urgencia en momentos de crisis que a su vez constituyen estados pathogeográficos que podríamos llegar a considerar similares o afines: la idea de la disfuncionalidad política, estética, erótica y también afectiva, hay una forma de sentir distinto que nos ubica en otro tiempo de la producción social (paradójicamente esto reconecta con aquellos imaginarios modernos de la homosexualidad como aquella figura de desertión de los esquemas sociales de re/producción). La pregunta frente a este malestar de contornos imprecisos no tiene que ver tanto con una resolución efectiva del malestar para reinsertarse nuevamente en los regímenes de producción y eficiencia, sino con la productivización del malestar como guía para encontrar –es decir, hallar a través de la invención- nuevas formas de vida posibles. Hablamos entonces de una poética- política negativa del hacer.

Justamente la premisa de “hacelo vos mismo” implica tomar un desvío y habitar otro tiempo de la producción que, a diferencia de las formas de montaje productivo capitalista, permita relacionarnos con las cosas, las imágenes y las personas de maneras diferentes. El hacelo vos mismo se sirve de y promueve numerosas estrategias de experimentación y aprendizaje contraproductivo tales como la reelaboración, el robo, el uso desviado de ficciones, la lectura a contrapelo y políticas imaginativas radicales. Podemos observar que aquí el hacelo vos mismo como latido propio de la velocidad punk tiene que ver con aquello se ha denominado “estética del acceso” (AAVV 2013: 212); es decir, con facilitar recursos para promover la autonomía y la autogestión, pero que también podemos llegar a considerar como una manera deliberada de inventar, intensificar y ensayar nuevos lenguajes de cercanía y encuentro, nuevos modos de invención creativa de la propia vida, como también la apertura de desordenadas derivas sexo afectivas que construyen comunidades de resistencia diseminadas. El hacelo vos mismo/invéntalo vos mismo es una intercepción subjetiva y un llamado a intentarlo y a inventarlo con el propio cuerpo, solicitando e interconectando en un mismo escenario de acción a personas, elementos, espacios, recursos, afectos, cuerpos, fantasías, deseos e imaginarios sexuales.

Existen numerosos abordajes, mayoritariamente provenientes de las ciencias sociales, que intenta redimir a la contracultura punk considerándola

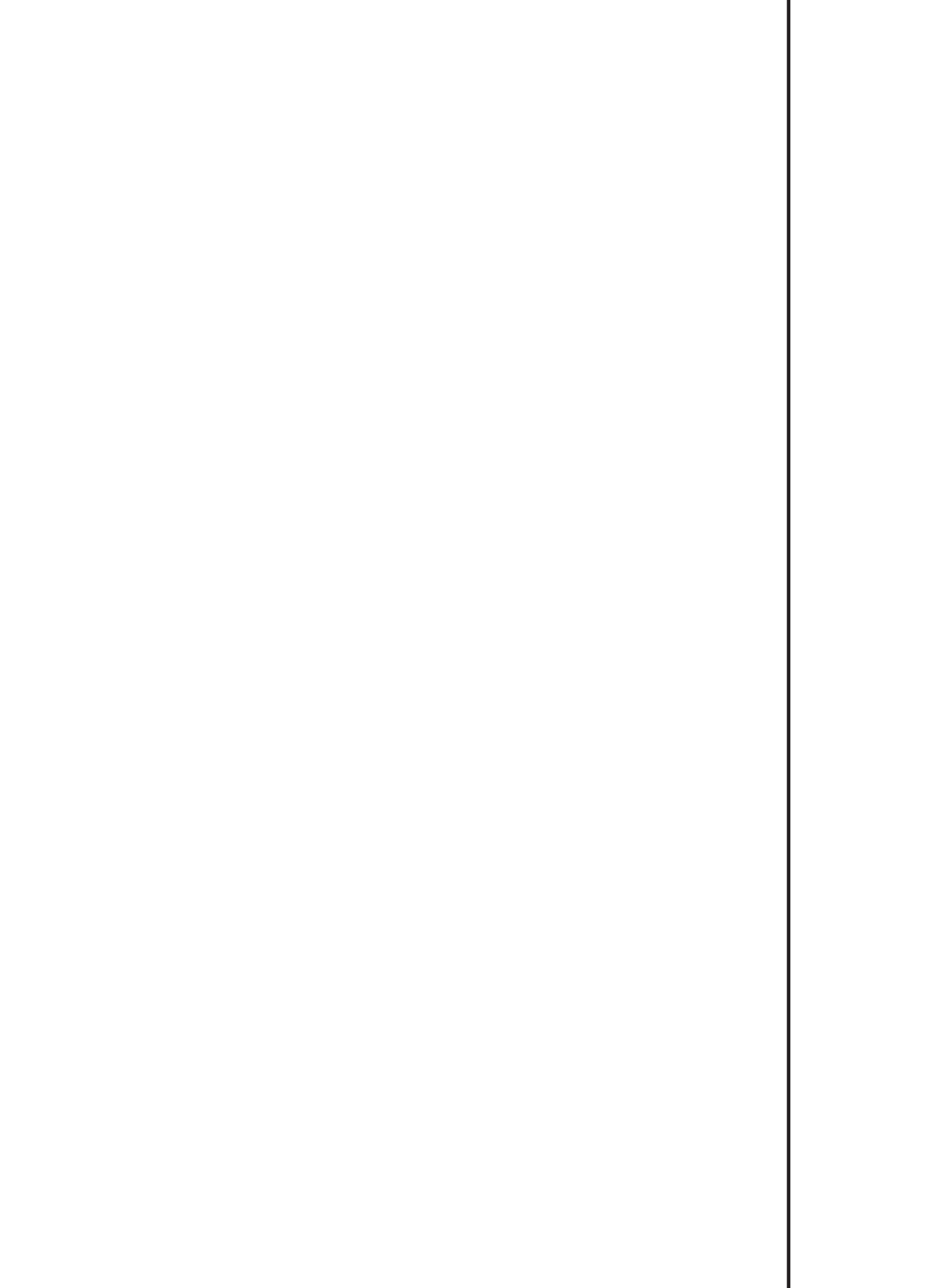
“no solamente un mero movimiento estético” sino también un movimiento político y social con horizontes utópicos claros y coherentes, cuyas lógicas de actuación bien podrían ser equiparadas a programas críticos propios de las formas de organización política moderna. Creemos que este gesto termina por reducir, o directamente, barrer el papel fundamental que juegan las políticas de las imágenes, la invención y la imaginación, en general, dentro de las experiencias, comunidades e historias de la contracultura punk.

Esta poética-política negativa del hacer que identificamos en este tipo de experiencias tanto a principios de la década del ‘80 como en los primeros años de la década del ‘00, involucran no un abandono de lo estético a favor de lo político sino una forma diferenciada de experimentar lo sensible desde la contraproductivización política de la rabia, reclamando para sí la violencia como una experiencia vital, lúdica, política, erótico y poética, desde la cual pronunciarse diferente en relación a un presente uniformado en el que ya todo aparece codificado e imaginado de antemano, inclusive el sexo y el deseo. Esa política del hacer cargada de negatividad habilita la posibilidad de una invención imaginante autónoma de belleza revulsiva que modela y transforma la experiencia, no solo del propio cuerpo, sino de sus afectos y potencias posibles desde marcos de enunciación en huelga a modelos de identidad sexual serializados y en avanzada asimilación de su capacidad diferenciadora, apostando por la producción de experiencias micropolíticas de producción de subjetividades sexopolíticas disidentes que avanzan en la producción de nuevos comunes al ritmo de la contaminación y la viralización de su energía disconforme.

## Bibliografía

- AA.VV. 2013. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Aladjem, Rafael. 2001. *Homoxidal 500*. 1. Fanzine Independiente.
- Aladjem, Rafael. 2002. *Homoxidal 500*. 2. Fanzine Independiente.
- Baigorria, Osvaldo. 2014. *Cerdos & Porteños*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Cosso, Pablo. 2012. *Escritos antropo-punks: rescates históricos de la contracultura y el movimiento punk en Argentina (80-90... siglo XX)*. Salta: Ediciones Fanzinerosas – Tren en Movimiento.
- Derogatis, Jim. 2008. *Let it Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*. New York: Crown/Archetype.
- Enríquez, Mariana. 2008. “Muchacha Punk”. *Página 12*, 1 de julio. Obtenido el 14 de agosto del 2014 (<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-08/nota1.htm>).

- Enríquez, Mariana. 2001. “¿Qué cosa más gay que el pogo?”. *Página 12*, 11 de enero. Obtenido el 14 de agosto del 2014 (<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-01/01-01-25/nota3.htm>).
- Feel Tank Chicago. 2007. “Pathogeographies”. Presentación de la convocatoria del proyecto *Pathogeographies*. Obtenido el 26 de agosto del 2014 (<http://pathogeographies.net/>).
- Flores, Daniel. 2011. *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina*. Buenos Aires: Pilotos de Tormenta.
- Platero Méndez, Lucas (ed.). 2012. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Plotkin, Pablo. 2000. “She Devils, un grupo de resistencia gay”. *Página 12*, 10 de diciembre. Obtenido el 14 de agosto del 2014 (<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-12/pag29.htm>).
- Pietrafesa, Patricia. 2013. *Resistencia: registro impreso de la cultura punk rock subterránea*. Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias.
- Sinay, Javier y Florencia Werchowsky. 2002. “Quedar Libres”. *Clarín, Suplemento Sí*, 1 de noviembre. Obtenido el 12 de agosto del 2014 (<http://edant.clarin.com/suplementos/si/2002/11/01/3-00401.htm>).
- Trerotola, Diego. 2011. “Muñecas bravas y quebradas”. *Página 12, Suplemento Soy*, 23 de julio... Obtenido el 14 de agosto del 2014 (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2060-2011-07-22.html>).



## Pautas editoriales y de secciones

La elección temática de cada número deriva de las discusiones del Comité Editorial en su conjunto. Una vez decidido el tema, se abre la convocatoria de artículos, que son evaluados según sistema de revisión por pares. La revista recibe artículos durante todo el año siempre que éstos se ajusten a la política editorial y a las normas de presentación de originales.

Dado el carácter especializado de la revista, se espera que los artículos presentados sean resultados o avances de investigación en ciencias sociales. Para la selección de artículos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de revisión por pares, a cargo de un Consejo Académico Externo y una conformada cartera de especialistas en distintas áreas y temáticas de las ciencias sociales.

Los artículos pueden ser: 1) Artículos de investigaciones científicas; 2) Notas de avances de investigación o cuestiones metodológicas; 3) Reseñas o comentarios de libros y publicaciones.

El Comité Editorial de Apuntes de investigación del CECYP sólo someterá a dictamen de su cartera de especialistas artículos originales que no hayan aparecido en otros medios impresos o en línea, y que no estén en proceso editorial en otra publicación.

En cualquier caso, los artículos deben adecuarse a la siguiente política de secciones:

### Tema central

En esta sección se publican artículos locales e internacionales –inéditos o traducidos por primera vez al castellano– de reconocidos especialistas en las temáticas que estructuran al número en las demás secciones y que dan cuenta de investigaciones relevantes.

### Oficios y prácticas

Se proponen reflexiones y comentarios críticos y autocríticos sobre el proceso de investigación. Señalamientos epistemológicos, metodológicos

y ético-políticos que interpelan y desafían al investigador en la construcción y abordaje de su objeto.

### Taller

Esta sección está reservada los primeros resultados de investigaciones en curso, que son comentados por especialistas en el tema, abriendo un espacio a la discusión, en relación con la idea de taller. Cuando el artículo es aprobado según revisión por pares, es enviado a otro especialista que lo comenta, generalmente éste último es un miembro del Comité Editorial.

### Lecturas en debate

En esta sección se publican reseñas críticas de libros relevantes y/o debates claves del campo de problemas que abre el tema central. Una vez decidido el tema, se abre la convocatoria de artículos. En este caso, es el Comité Editorial el que decide la publicación, en relación con la línea editorial de la revista y la pertenencia temática.

### Mecanismo de selección de artículos

La recepción de los trabajos no implica compromiso de publicación. El Comité Editorial procederá a la selección de trabajos que cumplan con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

Los artículos seleccionados serán evaluados por, al menos dos miembros, del Comité Académico Internacional y/o por especialistas pertenecientes al área temática de la colaboración, los que actuarán como árbitros.

Para ser incluido en nuestra publicación, todo artículo será sometido a un dictamen realizado por especialistas en las materias, los cuales emitirán su decisión de manera anónima. El resultado puede ser: a) publicable; b) no publicable; c) sujeto a cambios; d) fuera de la línea editorial. En todo caso, será inapelable.

Se comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Si se sugirieran modificaciones, éstas serán comunicadas al autor, quien deberá contestar dentro de los cinco días si las acepta, en cuyo caso deberá enviar la versión definitiva en el plazo que se acuerde entre el autor y el Comité Editorial.

**IMPORTANTE:** una vez aprobado el artículo e iniciado el proceso de edición, no se aceptará ningún cambio en el texto. La Revista no se hace responsable por originales no publicados ni por su devolución.

Apuntes se reserva el derecho de realizar la corrección de estilos y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista goza de la protección de los derechos de propiedad intelectual. Apuntes se reserva el derecho de publicación impresa, electrónica y de cualquier otra clase, en todos los idiomas.

Los autores recibirán tres ejemplares del número de la revista en la que aparezca publicado su trabajo.

Los artículos deberán enviarse a la dirección editorial de *apuntes de investigación* es una publicación del CECYP.

J. E. Uriburu 950 6° piso. C1114AAD - CABA - ARGENTINA

apuntes.cecyp@gmail.com

www.apuntescecyp.com.ar

## **Pautas para la presentación de artículos**

Deberán entregarse tres ejemplares impresos del trabajo, con carátula para facilitar la revisión a ciegas por pares (véase punto 9.). Deben ser acompañados por su versión digital en formato Word o PDF que deberá contener una versión idéntica a la que se entregue en forma impresa. Los originales escritos en otro idioma deberán enviarse, de preferencia, ya traducidos al castellano.

**IMPORTANTE:** La impresión y el documento digital deberán presentar las siguientes especificaciones formales:

1. El papel será tamaño A4 (21 x 29.7cm.) e impreso por una cara.
2. La extensión de los artículos centrales no superará la cantidad de 12.000 palabras.
3. Las notas para las secciones oficios y prácticas y taller se redactarán en un máximo de 10.000 palabras.
4. Las reseñas de libros y comentarios se redactarán en un máximo de 5.000 palabras.

5. Los márgenes serán de 2.5 cm.

6. Los párrafos deberán ir indicados sin espacio, sin sangría, salvo cuando se trate de los que siguen a títulos o subtítulos.

7. El artículo deberá estar a espacio sencillo y en fuente Arial, en 10 puntos.

8. Presentará numeración de páginas ininterrumpida.

9. La primera hoja debe incluir una carátula con el título (que no debe exceder 10 palabras) y nombre del autor o autores, así como sus datos personales, a saber: a) la institución donde laboran, b) temas en los que se especializan, c) la dirección completa a la que se les enviará correspondencia, d) correo electrónico, e) número telefónico. En la segunda hoja, se repite el título y comienza el cuerpo del artículo.

10. Resumen del artículo de 100 palabras. En español y en inglés.

11. Palabras clave del trabajo (no más de 5 conceptos). En español y en inglés, separados por punto y coma.

12. Notas de pie de página: a) irán a espacio sencillo, fuente Arial en 8 puntos, b) con numeración consecutiva, y c) en caracteres arábigos.

13. Lógica de jerarquía de los títulos:

Título: Arial, cuerpo 12, negrita

Subtítulo 1: Arial, cuerpo 10, negrita

Subtítulo 2: Arial, cuerpo 10, itálica

Cuerpo de texto: Arial, cuerpo 10, normal

Notas: Arial, cuerpo 8, normal

Bibliografía: Arial, cuerpo 10, normal

14. Citas textuales: Cuando rebasen cinco renglones, a) irán a espacio sencillo, b) no llevarán comillas, c) irán en tipo normal (no en cursivas o itálica) y d) con sangría sólo en el margen izquierdo.

15. Citas bibliográficas: En el texto, deberán incluirse según criterios establecidos por el sistema APA. Por ejemplo: (Touraine, 1986: 73).

**IMPORTANTE:** Compruebe que las citas incluidas en el texto coincidan con todos los datos aportados en la bibliografía.

16. Bibliografía: Se presentará en orden alfabético del apellido de los autores; cuando aparezcan varias obras de un mismo autor, se ordenarán en orden cronológico: de la publicación más alejada en el tiempo a la más reciente. En todo caso, se seguirán los criterios establecidos por el sistema APA.

## Taller

**El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño** / Guadalupe Gallo

**De las dicotomías a los ensambles. Algunas reflexiones sobre un estudio de la música *dance*** / José M. Casco

## Lecturas en debate

**Cómo puntuar la vida. Cultura, materiales y placer en acción** / Claudio E. Benzecry

**Brasas y cenizas. La Nueva York setentista y la renovación de la música contemporánea** / Gabriel Di Meglio

**La pasión de los correctos** / Lucas Rubinich

**Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés** / Ornela Boix

**"¿Será que los punk son putos?" Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina** / Morgan Disalvo y Juan Nicolás Cuello

# setnugs

[WWW.APUNTESCECYP.COM.AR](http://WWW.APUNTESCECYP.COM.AR)

cecyp

**UBA Sociales**  
PUBLICACIONES