



Sociológica

ISSN: 0187-0173

revisoci@correo.azc.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana

México

Ramírez Paredes, Juan Rogelio
Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social
Sociológica, vol. 21, núm. 60, enero-abril, 2006, pp. 243-270
Universidad Autónoma Metropolitana
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social

*Juan Rogelio Ramírez Paredes**

RESUMEN

El presente artículo parte de la observación de los nuevos modos de relación que, a partir de la segunda mitad de siglo xx, se establecen entre música y sociedad. En este sentido se aprecia un vínculo reciente entre la generación de las identidades sociales con la música. Por lo tanto, se propone la categoría de *identidades sociomusicales* para dar cuenta del fenómeno que se produce en una colectividad cuando una determinada preferencia por un género musical crea una cierta identidad. Entonces se desglosan las características generales de estas identidades. **PALABRAS CLAVE:** identidad, identidad social, identidades individuales, identidades colectivas, identidades sociomusicales, discurso musical, espacios sociomusicales.

ABSTRACT

This article starts off with the observation of the new forms of relations established between music and society that arose beginning in the second half of the twentieth century. It highlights a recent link between the generation of social identities and music. Therefore, it proposes the category of socio-musical identities to explain the phenomenon produced in a collective when a specific preference for a genre of music creates a certain identity. It goes on to outline the general characteristics of these identities.

KEY WORDS: identity, social identity, individual identities, collective identities, socio-musical identities, musical discourse, socio-musical spaces.

* Egresado de la licenciatura en Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco. Correo electrónico: sotih1970@yahoo.es



INTRODUCCIÓN

PRETENDO LLAMAR LA ATENCIÓN en un campo que ha sido descuidado, por diferentes motivos, en la generación de las identidades sociales: el de la música. Parte de los motivos de este descuido obedece a que, en realidad, se trata de un fenómeno relativamente reciente pues, quizá, se inicia poco antes de la segunda mitad de siglo xx.

De inicio, las colectividades que se han conformado en torno a algunos géneros musicales han sido vistas desde perspectivas que contienen prejuicios exagerados y que las etiquetan fácilmente como “masas”, sobre todo juveniles, que son manipuladas por las industrias culturales a través de la moda, que siempre tiende a lo artificioso y que genera, constantemente, un mercado de consumo masivo. Una corriente influyente en este sentido es la de la Escuela de Frankfurt, en la que se destacan los planteamientos del filósofo alemán Theodor Adorno. Algo hay de cierto en esto, pero se tiende a una generalización excesiva que no permite ver algunas especificidades importantes de estas colectividades.

Por otro lado, aquellos quienes han encarado el fenómeno de manera distinta han tendido a utilizar criterios de interpretación diferentes al que yo planteo, como es el caso de los llamados “teóricos de la posmodernidad”. Por ejemplo, el filósofo francés Michel Maffesoli considera que, en realidad, ocurre un desplazamiento en las formas de sociabilidad que tienden a generar un declive del individualismo en favor de lo colectivo que se concreta en “tribus”. Esta es una generalización abusiva en la medida en que no se observan las especificidades de cada tribu, pues si eso se hiciera se llegaría a la conclusión de que

la categoría no designa lo que se pretende, salvo en algunos casos. Por otro lado, el comportamiento de las diferentes identidades sociomusicales no obedece al sentido del movimiento histórico “descubierto” por Maffesoli. Todos los fundamentos que sustentan este movimiento que, según él, nos sitúan en un estadio “posmoderno”, son totalmente discutibles. No es el espacio para abrir un debate a este respecto, pero lo que se coloca sobre cimientos inseguros no se puede considerar tampoco seguro.¹

En otra perspectiva, existen otros estudios que han privilegiado el análisis de estas colectividades basándose en aspectos biológicos, culturales, sociales e históricos que definen a sus participantes como “jóvenes”. A partir de la problematización de esta categoría se enfatiza la importancia de la “música juvenil” en la construcción de las llamadas “identidades juveniles”. Estos estudios han estado muy vinculados al análisis urbano, que trata de dar seguimiento a los actores sociales de la ciudad en sus prácticas y sus espacios. En América Latina son muchos los investigadores que han realizado estudios al respecto. México es uno de los países que más ha contribuido a este campo de conocimiento en la región. La literatura es abundante. Estudios sobre las políticas culturales juveniles, reconstrucciones etnográficas de espacios sociales, teorización acerca de la naturaleza de las colectividades, explicaciones de procesos de construcción identitarios, análisis sobre las relaciones de género dentro de los diversos grupos sociales juveniles, trabajos sobre consumos culturales, seguimientos de los procesos de territorialización o des-territorialización, investigaciones hermenéuticas de lo que se ha dado en llamar culturas urbanas, etc.² En la mayoría de esta literatura se privilegia la categoría de “ju-

¹ Asumo que la modernidad atraviesa varias fases y que nos encontramos en una de ellas. Mi posición se adecua, en lo general, al planteamiento de un criterio ontológico de periodización histórica propuesto por el filósofo alemán Martin Heidegger. Respecto a mi posición véanse Ramírez, 2000 y 2002.

² Sólo por mencionar algunos ejemplos recientes dentro de esta amplia literatura, que ya se constituye como tradición, está el trabajo del sociólogo mexicano H. Castillo (2002), quien considera que las prácticas del tatuaje y el *pearing* son una manera de individualización que responde a una búsqueda de identidad. Un libro que contiene análisis de estos temas en América Latina, y que incluye artículos de investigadores mexicanos, es el de Valderrama *et al* (1998). También está un texto que compendia la experiencia de diversos investigadores en los temas señalados a nivel nacional (Nateras, 2002). Un punto coyuntural en la historia de esta literatura en México es el inicio de la década de los ochenta, cuando se criminaliza por televisión a “Los Panchitos” de Santa Fe. Se nombra una realidad que ya se venía gestando, pero que será más estudiada a partir de que ingresa en “la opinión pública”. Uno de los libros pioneros de esta literatura es el lamentable análisis de García-Robles.

ventud urbana”, de tal modo que ésta termina siendo un supuesto de investigación casi incuestionable (Gaytán, 2001). Por otro lado, llama la atención que en los escritos de los diversos actores sociales agrupados en torno a una música la categoría de “juventud” o de “juventud urbana” resulta irrelevante, casi al grado de inexistente.³ Como sea, los estudios sobre la juventud han sido fructíferos. Empero, es posible encontrar en estas colectividades a gente que, aunque pueda tener aspecto juvenil, no es joven. Ello no resta importancia a estas investigaciones, sino que provoca a proponer una categoría nueva que nos ponga en condiciones de indicar el fundamento de algunas de estas colectividades, lo cual implica señalar que la preferencia musical es base de algunas identidades sociales, de aquellas que he llamado *identidades sociomusicales*.

Algunos análisis que han escapado al presupuesto inmovilizador de la categoría de “juventud”, cuando se la coloca como cimiento imperecedero y único, otorgan a la música un carácter más autónomo. Estos análisis han privilegiado de manera abrumadora al rock.⁴ No

³ Un ejemplo de esta ausencia puede verse en el ensayo testimonial de Valle (2002). En la literatura no académica la palabra “juventud” prácticamente no aparece en los pasquines y folletos *punks*, ni en las revistas musicales *rockers*, ni en las “propagandas” o las páginas electrónicas de música *high energy*. En todo caso, sus referencias poseen un carácter marginal. Para los actores, el fundamento de su identidad no estriba en su calidad de “jóvenes” y, de hecho, los participantes no son sólo jóvenes.

⁴ Por ejemplo, Urteaga (2002). En este artículo, la socióloga y antropóloga mexicana Maritza Urteaga Castro-Pozo concede que existen diversas identidades rockeras y plantea una etnografía de los conciertos para entender a las audiencias y su relación con dos grupos mexicanos en la década de los noventa, el Tri y Caifanes. Se presupone, por parte de la autora, que se estudian estos grupos debido a que sus referentes discursivos se dirigen a la construcción de públicos (“identidades rockeras”) diferentes. En verdad estos grupos interpretan músicas muy distintas. Por eso la categoría “rock” puede resultar tan ambigua como oscurecedora. Se trata de dos rocks distintos. En el caso del Tri del *rocanrol* mexicano, que constituye una modalidad del rock que difiere en su sentido (simbólico) de escucha del llamado “rock pop” o “rock en español”, del cual Caifanes era en los noventa un representante indiscutible y actualmente lo sigue siendo. Empero, el Tri ya no es, ni lo era en los noventa, el mejor representante del rocanrol mexicano, aunque sus aportes históricos a este género sigan siendo indiscutibles. La interpelación ideológica dirigida a los sectores populares por el Tri, observada por Urteaga, es históricamente inestable, pues no es secreto para nadie que Alejandro Lora ha modificado cualitativamente el tipo de lugares de sus presentaciones, los grupos con los que alterna, las letras de sus canciones y tiene renovadas relaciones con las industrias culturales. Técnicamente, la música puede ser la misma con todo y su “evolución”, pero la autenticidad de su sentido de escucha simbólico-musical original es totalmente cuestionable. En pocas palabras, El Tri sigue teniendo seguidores, sobre todo nuevos y crecientemente de sectores medios, pero muchos han desertado decepcionados. Aunque siga gritando lo mismo, el Tri no es el mismo, ni sus seguidores son los mismos, ni su legitimidad es la misma para muchos escuchas provenientes de los sectores populares. Por otro lado, el rock pop es una versión en lengua española del “M.O.R.” (“Middle On The Road”) de habla inglesa, que hace referencia a las versiones edulcoradas y apaciguadas del rock para consumo de los sectores medios y altos. Es discutible

es coincidencia. Muchos de estos analistas son parte de una generación que manifestó su simpatía por este género musical, en parte porque se ha tratado de una música que, casi por definición, es rebelde y contestataria. Se presume, entonces, libertaria.⁵ Esta circunstancia vela la posibilidad de analizar otras músicas. Aunque hoy existen avances a este respecto, se ha recurrido a la aplicación desmedida de algunos esquemas, como el propuesto por Maffesoli, que descuidan lo que considero el fundamento de estas colectividades, que es el de la música.⁶ De allí la pertinencia de la categoría de *identidades sociomusicales*.

LA IDENTIDAD COMO CONCEPTO

La identidad es una cuestión que ha sido abordada desde múltiples aspectos a lo largo de la historia. En este trabajo se enfatiza el aspecto social de la identidad, es decir, aquel que alude a la matriz de intersubjetividad en donde se realizan procesos de reconocimiento a través de los diferentes discursos y prácticas sociales.

La identidad, que siempre alude a una subjetividad, sólo se funda en el espacio de lo social, es decir, en lo intersubjetivo. Las relaciones problemáticas mente-cuerpo y yo-mundo planteadas por el filósofo francés René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas* y en *El discurso del método*, que lo llevaron a un solipsismo sin retorno, se resolvieron en la consideración, proveniente de la sociología y de la filosofía del lenguaje del siglo xx, de que el lenguaje (con el que se duda) posee un

que el rock pop constituya una “identidad rocker”, sino que más bien es un accesorio de una identidad previamente constituida. El rock pop es la música que, a mediados de los ochenta, fue ofertada por las industrias culturales para los sectores privilegiados, y aunque luego hubo un proceso de expansión social del gusto por el rock pop no me parece que contenga todos los elementos para ser considerado una identidad rockera. Por lo menos entre los otros *rockers* el apelativo de “fresa” que se ha usado para quienes gustan del rock pop no parece referirse a una identidad fundada en una música, sino en una posición socioeconómica. Aunque su carácter de música es innegable y, por lo tanto, puede gustar a quien sea, su sentido de escucha hizo del rock pop un accesorio de clase, no un fundamento de identidad. Ha operado, simbólicamente, como un mecanismo de distinción al que intentaron adherirse, no muy exitosamente, gente de diversos sectores sociales.

⁵ Como ejemplos de estas posturas véanse el número completo de la *Revista A* (1985) y De Garay *et al* (1993).

⁶ Hay un sinnfin de investigadores latinoamericanos que se amparan en la categoría de “tribus” y pretenden designar con ella todo lo que se cruza en su camino. Sólo por poner un ejemplo que no se contenga en Nateras (2002) y en Valderrama *et al* (1998), en donde sobran, señalo el artículo de la escritora costarricense L. Fuentes (2002). Ella, como muchos otros, recurre a este término. A veces algunos se equivocan.

carácter público (con lo que se demuestra una cultura y una sociedad preexistente y constitutiva de la conciencia que duda).

A partir de entonces se desarrolló la premisa de que los discursos sociales constituyen identidades a través de la interpelación de los sujetos. Los discursos establecen redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común. Es decir, crean identidades públicas que, además, inciden en el desarrollo de prácticas y de una autopercepción en el ámbito de la identidad de cada uno de los sujetos interpelados.

Desde un punto de vista sociológico, por lo tanto, toda identidad es construida socialmente. Las identidades individuales se estarían constituyendo, en un sentido social, por los pocos o muchos papeles que el individuo cumple en distintos contextos, lo cual no significa que todos posean la misma *significatividad*, pero sí que todos están inmersos en el espacio social. Las identidades colectivas también se constituirían desde el espacio de lo social, en la medida en que allí se encuentran, se reconocen, se asumen y se desarrollan ciertas prácticas. Por lo tanto, “individuo” o “colectivo” son simplemente categorías que se sustentan en un criterio cuantitativo, de singular o plural, pues ambas son inevitablemente sociales desde un punto de vista cualitativo. La sociología contemporánea se ha definido en considerar lo subjetivo como un producto de la intersubjetividad y no a la inversa.

El filósofo español José Ortega y Gasset ha señalado: “yo soy yo y mi circunstancia” (1914). Desde esta perspectiva, una identidad es un modo de ser. La identidad está íntimamente relacionada con la *autidad*. El yo es la estructura resultante de mente y cuerpo, la *nosotridad* parte de un sentido de pertenencia. La identidad define y caracteriza un modo de ser, el propio modo de ser de todas y cada una de las autidades. La autidad se define por su modo de ser. Este modo de ser se erige sobre la autidad y es, invariablemente, también un modo de estar. Es decir, de poseer una relación con el mundo. La identidad se erige sobre la autidad y el mundo. Desde un punto de vista individual la identidad se constituye desde los componentes fundamentales del yo: una conciencia, una percepción y una práctica. Los tres sólo funcionan por el adecuado entrelazamiento de mente y cuerpo, es decir, por el sano desempeño de un yo. La conciencia y la percepción nos permiten constatar y sentir un yo y un mundo, un yo que está en el mundo. La práctica implica un hacer ineludible, una obligada acción que invariablemente recae sobre la autidad (singular o plural) o el mundo.

Existen ciertas prácticas que, por su importancia, han ocupado mayores espacios de reflexión que otras y que poseen un rango especial como componentes de la autidud. Estas prácticas son las que en términos fundamentales definen un modo de ser, es decir, una identidad.

Todo modo de ser está constituido por ciertas prácticas fundamentales que devienen en orientaciones específicas para la realización de las demás prácticas. Estas prácticas básicas constitutivas de la identidad son: *querer, saber, expresar, crear, pensar, sentir, hacer*. Cada una de estas prácticas determina pautas de conducta en la transformación de la autidud o el mundo. Es decir, guía las conductas pública y privada.

La diferencia fundamental entre las identidades individuales y las colectivas estriba en la sustitución de la *yoidud* por la *nosotridud*. Esta es una cuestión que hace compleja la definición de la identidad colectiva en la medida en que el eje mente-cuerpo no existe y, por lo tanto, los procesos de constatación del “nosotros” no pasan por los mismos canales constitutivos. En este sentido, se ha distinguido la diferencia entre grupo, como forma social que adquiere la nosotridud, y *gregaridad*, como conglomerado humano sin identidad colectiva. Como señala Maffesoli, en el “grupismo” existe “esa fuerza del proceso de identificación que permite la solicitud que conforta lo que es común a todos” (1990: 44). Este principio de semejanza es lo que permite una cohesión social, aun si esta semejanza es aquello que nos une por ser todos diferentes. Por lo tanto, el eje de la relación mente-cuerpo que, en riguroso sentido, determina las prácticas singulares del pensar y del sentir a través de la conciencia y la percepción, se sustituye por un sentido de pertenencia que permite una práctica colectiva. Lo que se ha dado en llamar “consciencia” en diferentes grupos se basa, naturalmente, en la noción que se establece en el eje correspondiente a la relación del grupo consigo mismo y con los otros, es decir, a su práctica y expresión privada y pública orientada por sus creencias y un “sentir” generalizado. De tal modo, la consciencia en los sujetos colectivos apela al sentido de compromiso con el grupo para la práctica que realiza el interés de éste. Pero la consciencia, en su sentido ontológico fundamental, se refiere a aquella experiencia singular que se da entre un yo consigo mismo y con el mundo.

Las identidades colectivas apelan, además, a una cierta *memoria histórica*, que puede ser de larga o corta duración, concerniente a la identidad conformada en cuanto tal y que se constituye como un

discurso auto-referencial. Esta continuidad en el tiempo en la que se traduce la memoria se reconoce porque genera un significado a las prácticas realizadas, la percepción de un futuro compartido y el sentido de pertenencia.

El *sentido de pertenencia* dota de sentido a ciertas prácticas colectivas de los individuos que conforman al grupo. En concreto, a aquellas prácticas que lo sostienen como tal. Este sentido, que sostiene a las identidades colectivas, se hace presente también en la construcción de las identidades individuales de sus miembros. Ello puede incluir hasta sus modos de habitar sus cuerpos. El sentido de pertenencia conduce, además, a *distinguirse de los otros* que no se reconocen en este discurso.

El sentido de pertenencia está inseparablemente ligado al *grado de compromiso*. Es decir, la intensidad del efecto de interpelación discursiva en un sujeto que determina su adherencia a una colectividad que lo identifica como parte de ella. Hoy es difícil que la pertenencia a una colectividad determine todas y cada una de las prácticas de sus miembros participantes en todos los asuntos de sus vidas específicas. Como señala el brasileño Danilo Rabelo, la “identidad del sujeto” (el papel que juega) depende de su posición como sujeto de comportamiento. El individuo se adhiere a colectividades diferentes (Rabelo, 2003: 38). Está en función de las sociedades concretas la variabilidad de la determinación de un colectivo sobre las distintas áreas de actividad en que el individuo se desenvuelve, pero debe quedar claro que en las identidades colectivas se debe entender su unidad y coherencia de una manera moderada, en términos de grados de compromiso que, probablemente, sólo permitan la persistencia de la identidad.

A pesar de que los procesos de deslocalización han venido acentuando la generación de identidades colectivas sobre la base de la des-territorialización, ocasionalmente pueden seguir existiendo ciertos espacios físicos que devienen en espacios simbólicos y, por ende, *espacios sociales*, propios del colectivo. Tales espacios contribuyen al mantenimiento de su identidad por su presencia en la memoria histórica o por la posibilidad de que se desarrollen allí ciertas prácticas.

Finalmente, la constitución de la identidad de un sujeto a través del discurso ocurre en la medida en que éste otorga un significado simbólico al conjunto de *prácticas colectivas* que se establecen. La mediación de estas prácticas y su significado transita por un código, descifrable en su sentido preciso sólo por la colectividad. Las prác-

ficas, por lo tanto, son expresiones de argumentos visuales que se dirigen a la reconstrucción constante de la propia identidad.

**GÉNEROS MUSICALES E IDENTIDADES COLECTIVAS:
LA MÚSICA COMO ÁMBITO NUEVO DE PRODUCCIÓN
DE LAS IDENTIDADES COLECTIVAS**

La música se relaciona con las identidades colectivas de dos formas. Una es la que la convierte en un aspecto accesorio de una identidad colectiva. La música expresa una identidad colectiva, es parte del reflejo de esa identidad en los terrenos artístico y cultural. Desde esta perspectiva la música es una expresión de una etnia, de una clase social, de un pueblo, de una nación, una cultura, etcétera.⁷

La otra manera, que es el caso que aquí nos ocupa, se refiere a la derivación de una identidad colectiva sobre la base de una preferencia musical. La música no es un accesorio de una identidad previa, sino más bien a la inversa, la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia. Todo ello es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades. A estas identidades las llamo *identidades sociomusicales*. Desde esta perspectiva, se trata de identidades colectivas que se extienden –históricamente– sobre la base de la desterritorialización, es decir, de la emigración de un fenómeno (social, cultural) de un lugar a otro y de la apropiación.

En ambos casos, parte de la importancia de la música frente a otras formas culturales, incluida la propia literatura, estriba en que aquéllas,

⁷ Por ejemplo, según el sociólogo francés Pierre Bourdieu la preferencia musical es el reflejo más nítido a través del cual se devela la identidad de “clase”. No es la elección musical la que funda el proceso de “enclasmiento”, sino al revés. Es la elección musical la que revela de manera inequívoca la pertenencia a una particular clase social por la cual el que elige es inevitablemente calificado. Para Bourdieu “no existe práctica más enclasmante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación [sic] de conciertos o la práctica de un instrumento de música ‘noble’ (menos generalizadas, permaneciendo constante todo lo demás, que la frecuentación del teatro, de los museos o incluso de las galerías de arte)” (Bourdieu, 2002: 16). La elección musical no puede fundar ninguna clase, pero puede llegar a conformar un grupo con identidad.

según el sociólogo Simon Frith, “pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero sólo la música puede hacer que los *sientas*” (2001: 422, cursivas en el original). No comparto del todo esta apreciación, pues me parece que las diversas formas culturales, sobre todo las artísticas, permiten también modos particulares de *sentir* los valores y el orgullo de pertenecer a un colectivo. Lo que sí me parece es que la música es la forma que permite sentir de manera más rápida e intensa. En este sentido, es la más poderosa.

Lo anterior se refleja en el caso de las identidades sociomusicales, en la categorización que los propios sujetos colectivos toman para su autodenominación y para la de los otros, en el número de asistentes a los conciertos musicales, en el número de veces que asisten a estos eventos frente a otros eventos culturales, en el tiempo y los recursos destinados al consumo musical, en las posturas ideológicas derivadas o enlazadas a ciertas músicas y en la presentación pública de aquellos que se identifican con alguna música en particular.

En este sentido, el estudio de las audiencias musicales fue una preocupación inicialmente musicológica. Los musicólogos reconocían a las audiencias como activamente involucradas en el proceso de la ejecución musical, planteando la posibilidad de la diversidad en la relación artista-público. En años relativamente recientes han comenzado a extenderse estos estudios a diferentes géneros de la música popular y desde todas las perspectivas, a tal punto que una lista de autores sería interminable. Sin embargo, salvo Frith, nadie ha planteado que la identidad pueda definirse a partir de la preferencia musical, menos aún en forma explícita.

IDENTIDADES COLECTIVAS Y MOVIMIENTOS JUVENILES

En cualquier sociedad los jóvenes son los agentes que reciben de manera inicial y más intensa los efectos de los cambios culturales y sociales. Dado que es en la juventud cuando se construye la identidad, al menos por primera vez de una manera mucho más autónoma, los jóvenes se vuelven los sujetos principales para el análisis de los nuevos espacios donde se dan los cambios en los procesos de producción de las identidades. La juventud es, entonces, como señala el sociólogo mexicano Rafael Montesinos, una fuerza social probable para impulsar cambios culturales (2002: 355-358). Particularmente los jóvenes

urbanos, pues son las ciudades las que se han constituido como focos irradiadores de modernidad o, en lo general, en los espacios en donde se gestan cambios. Por lo tanto, son espacios privilegiados de mecanismos de generación de sentido entre la juventud.

Por sus condiciones históricas pasadas y presentes la identidad se ha revelado como una estrategia simbólica constante en América Latina, quizás más que en otras latitudes. Rossana Reguillo considera que entre los jóvenes, sobre todo de los sectores populares, está presente la percepción de que en el futuro no hay futuro, por lo que, para remontar este déficit simbólico, se busca en la identidad una compensación también simbólica (Reguillo, 1998: 57). Esto es cierto. Sin embargo, hay que precisar que, por otro lado, la identidad de la que habla Reguillo en su estudio en realidad se refiere a nuevas identidades producidas de nuevas formas. El psicólogo mexicano Alfredo Nateras Domínguez (2002: 14) apoya esta suposición y señala que los usos del cuerpo, sobre todo juveniles, no reflejan más que la percepción juvenil de que el cuerpo es el último reducto de control sobre sí mismos.

Antes de hablar con más detenimiento de la relación entre juventud e identidades sociales consideremos la apreciación de la psicoanalista Eva Giberti. Según ella, las audiencias “adolescentes-juveniles” poseen siempre un carácter temporal. Para Giberti la culminación de este estadio finiquita su papel de audiencia, pues se habrá –ya para entonces– constituido una identidad individual que, se presume, los desligará de una identificación temporal. Por lo tanto, cualquier proceso de adhesión en los jóvenes no se referirá a una identidad bien establecida. Giberti habla específicamente de las audiencias musicales, por la importancia que reviste la música para la juventud. Para ella, la música es un modo que no trasciende la identificación temporal, por intensa que ésta sea. En todo caso, una música coadyuva a formar una identidad, pero no podría fundarla, pues los “adolescentes-juveniles” se encuentran en proceso de formación de “funciones yoicas individuales” que, una vez constituidas, modificarían su relación con la música y los convertiría en otro tipo de audiencia (Giberti, 1998: 185).

Esta es una apreciación equivocada. Las audiencias de las llamadas “músicas juveniles” no pierden, en muchas ocasiones, su carácter de audiencia, ni muchos de los rasgos que las caracterizan como tales, con el final de su juventud. En innumerables casos se han soste-

nido músicas declinantes (“juveniles” o no) sólo por la existencia de las audiencias. Más aún, en muchas ocasiones estas audiencias poseen una identidad colectiva y no pierden su sentido de pertenencia, su grado de compromiso, sus prácticas y códigos, su presentación pública ni los fundamentos de su nosotridad. Más adelante ahondaré en este tema. Por lo pronto, hay que caracterizar los rasgos contemporáneos de las identidades juveniles y de sus estilos.

El estilo en el vestir es importante en los grupos juveniles. A través de la imagen se puede distinguir una procedencia y el tipo de identidad colectiva a la que se está adscrito. Particularmente, entre los grupos “contraculturales” la exhibición de bienes culturales es una manera de distinción, por lo que la ropa en los procesos de diferenciación es fundamental. Para Joanne Entwistle, la indumentaria es el medio de conservar y presentar la identidad. Según Michael Brake, el estilo expresa el grado de compromiso con el grupo. Podemos retomar los elementos del estilo “subcultural”, propuestos por Brake, como patrón básico que auxilia a distinguir diferentes estilos e identidades (aunque no tengan un carácter subcultural o contracultural): la imagen (el arreglo); accesorios y artefactos (motocicletas, patinetas, cadenas); el lenguaje corporal (caminar, bailar); y el argot del grupo (lo que significa la posesión de ciertas palabras sólo significantes en su contexto) (Brake, 1981, en Entwistle, 2002: 168). Brake nos indica, adecuadamente, estos elementos del estilo “subcultural”, pero no nos señala que el fundamento más importante que los orienta es la preferencia musical.

¿Cuál es la relación entre movimientos sociales, juventud e identidades? La importancia de la irrupción de los jóvenes en el mundo social tuvo un carácter político, económico y cultural. En este sentido, existen diversas aproximaciones teóricas para tratar el mundo de los jóvenes. Pueden reconocerse, al menos, cuatro perspectivas elementales.

Una es de carácter funcionalista-sistémica y se centra en la categoría, acuñada por la Escuela de Chicago en los cincuenta, de “subcultura”, la cual fue vuelta a poner en auge en los setenta con adecuaciones importantes y hoy sigue siendo utilizada (Entwistle, 2002). Esta categoría hace alusión a las prácticas y visiones culturales de los grupos sociales menos integrados al *sistema social*. Hablar de “subcultura juvenil” atribuyó, en los cincuenta, un carácter de baja integración al sistema por parte de los grupos juveniles, generalmente pertene-

cientes a los mismos grupos sociales que se encuentran siempre en potencial de conflicto.

La segunda me parece que es una respuesta a la primera y se cimienta en la categoría ideada por Theodore Roszak, a fines de los sesenta, de “contracultura juvenil”. Esta perspectiva enfatiza el aspecto del conflicto y la oposición al sistema desde las manifestaciones y formas de pensar juveniles. Supone que toda “contracultura” posee un carácter marginal y que toda marginalidad es opositora a lo hegemónico. Sin perder este sentido, Bourdieu (2002: 94) define a la contracultura como “el producto del esfuerzo de los autodidactas [...] para liberarse de las leyes del mercado escolar [...], produciendo otra clase de mercado dotado de sus propias instancias de consagración, y capaz de poner en duda prácticamente, al modo de los mercados mundano e intelectual, la pretensión de imponer a un mercado de bienes culturales perfectamente unificado los principios de evaluación de las competencias y de las maneras que se imponen al mercado escolar, o por lo menos a los sectores más ‘escolares’ de este mercado”.

La tercera perspectiva señala que la música es el eje central que articula a los jóvenes. Propone la categoría de “culturas juveniles” para señalar cómo las industrias culturales se apropian de las acciones originarias de los jóvenes y se centra en el nuevo papel de éstos como sectores de consumo de tales industrias. La última, desarrollada en los años ochenta, propone la categoría de “movimientos juveniles”, y considera que es necesario analizarlos en su dinámica propia e interna y en la forma en que se insertan en la sociedad.⁸

Existen, además, otros enfoques que han pretendido sintetizar algunas de estas perspectivas básicas incorporando elementos provenientes de diferentes disciplinas. La existencia de tantas miradas, con posturas ideológicas diferentes y hasta opuestas, no me permite más que estar de acuerdo con José Antonio Pérez Islas (1998: 47) cuando señala que la historia de la juventud es la historia de su representación social y que, como toda historia, está sujeta a pugnas entre fuerzas políticas.

José Manuel Valenzuela ha intentado señalar los vínculos que pueden llegar a establecerse entre “identidades sociales” y “movimientos sociales” entre los jóvenes. Él considera que una identidad social

⁸ Para una buena discusión acerca de estas cuatro perspectivas básicas, véase Pérez Islas (1998: 48-50).

es una forma de identificación. Define a las identidades sociales como “complejos procesos relacionales que se conforman en la interacción social” (Valenzuela, 1998: 44). Para este autor existen identificaciones que pueden o no conformar un movimiento juvenil. Señala que el movimiento juvenil, que puede poseer características de “red simbólica” o de “grupo” en determinado momento, requiere de una estructura organizativa formal o informal con códigos explícitos de conducta y símbolos de identificación y diferenciación. Define a la red simbólica como las “formas de identificación en las cuales los jóvenes participan en la conformación de sentido de la red. Es una suerte de comunidad hermenéutica, una red de sentido que no posee una estructura de cohesión social fuerte entre el conjunto de quienes forman parte de la red. Las redes simbólicas son procesos de inter-reconocimiento entre los miembros de la red. En este caso encontramos movimientos como los *punks*, los *funkies*, los raperos estadounidenses y brasileños, o algunos grupos grafiteros, donde los jóvenes se saben parte de una red juvenil, se reconocen en la música, comparten situaciones lúdicas, se encuentran en los bailes y, muchos de ellos, son activos creadores de canciones, textos o espacios, donde dan cuenta de su situación en cuanto jóvenes pobres” (Valenzuela, 1998: 44). Y, por supuesto, también dan cuenta de muchos otros tópicos. A su vez, al “grupo” lo caracteriza “por poseer una estructura definida en la cual participan diferentes conformaciones de poderes y liderazgos. Los grupos poseen códigos más o menos explícitos que los diferencian de otros grupos” (1998: 44). La dificultad que ofrece el fenómeno juvenil para ser aprehendido se refleja en la relativa ambigüedad de estas definiciones. Pese a ello, me parece que el sentido de diferencia en el planteamiento está en la adjudicación de una mayor cohesión y formalidad al grupo que a la red simbólica.⁹ Para Valenzuela una sola aglomeración en torno a la *star music* del momento o el uso de una vestimenta con un sentido únicamente imitativo, que podría estar sustentado en un deseo de integración o de no marginación con pares de la misma edad, caben en la categoría de “identificaciones gregarias”.¹⁰ La identifi-

⁹ Valenzuela no incluye explícitamente al grupo como subconjunto del conjunto de los movimientos juveniles. Sin embargo, en atención estricta a sus definiciones, uno puede inferir que el grupo contiene los elementos que propone como característicos de un movimiento juvenil (1998: 43-44).

¹⁰ Valenzuela no explica el sentido de la acción social de la imitación. De soslayo, deja entrever que se trata del producto de una manipulación uniformadora venida de las industrias culturales. En parte es así.

cación gregaria es producida, a su vez, por la moda, carente, según él, del inter-reconocimiento que atribuye a los movimientos sociales. Según su planteamiento una identificación gregaria o una red simbólica pueden devenir en grupo (Valenzuela, 1998: 42-44). De hecho, puede ocurrir un cambio en cualquier dirección siempre, incluyendo que un movimiento social termine convirtiéndose en moda. La posibilidad de estos vaivenes no sólo se da en función de una influencia externa sino que, al poseer un joven diferentes espacios, su identidad no se reduce a una. Y, por supuesto, menos aún a su estado en abstracto de “joven”.

En los diversos estilos de vida los jóvenes encuentran terreno fértil para construirse a sí mismos y generar identidades colectivas; a la inversa, la juventud es un campo en donde particularmente florecen distintas identidades y estilos de vida con fundamentos diferentes. Uno de ellos es el de la música, como generadora de identidades sociales.

LA MÚSICA COMO PRODUCTORA DE IDENTIDADES SOCIALES

Alfredo Nateras vincula la cuestión del estilo a la “facha” y entiende por ésta: “La imagen sociocorporal desplegada en el ámbito de la calle y lo público, en la que se incluye un lenguaje y se plasma una visión del mundo” (Nateras, 2002: 12). Esto no es nuevo, pero sí puede serlo la cuestión de que esta “facha” denota un gusto musical y una pertenencia a un grupo social sostenido por la preferencia musical.

¿Es posible que la música pueda producir ciertas identidades sociales?, ¿qué tipo de identidades sociales?, ¿qué música podría hacerlo y bajo qué circunstancias? Todo esto sólo pudo ser posible en la modernidad, debido al debilitamiento paulatino y sostenido de los mecanismos tradicionales de producción de identidades, a la emergencia de las industrias culturales y a la posibilidad de elegir un “estilo de vida”. Se requirió otra circunstancia, la emergencia de un mundo juvenil que fuera campo fértil para establecer nuevos criterios en los mecanismos de producción identitarios. Esta emergencia trajo consigo, durante la segunda mitad del siglo xx, la poderosa irrupción de las llamadas “músicas juveniles”, pertenecientes al nuevo ámbito juvenil y capaces de generar adherencias entre los jóvenes produciendo nuevas identidades colectivas.

Entonces hablamos de “músicas juveniles”; sin embargo, la totalidad de la audiencia no es joven. Siendo modernas son originariamente occidentales. Podríamos hablar, entonces, de “música occidental moderna”. Sin embargo, hoy se generan y escuchan en todo el mundo y se recuperan elementos de músicas “tradicionales”. Además, estas músicas se encuentran adscritas a una tendencia en la música occidental moderna no culta, sino “popular”. Empero, esta “música popular” ha sido denunciada como antipopular por obedecer, en su nueva forma de distribución, a intereses ajenos al “pueblo”. Su mercantilización ha sido tan extraordinaria que, para algunos, se trata de “música comercial”. No obstante, prácticamente toda la música del siglo xx se ha comercializado. En realidad, se trata de las distintas aristas que preceden y sostienen a los diversos géneros musicales que han podido producir identidades sociales.

Pero, ¿realmente las producen?, ¿no se producen únicamente poderosos mecanismos de identificación temporales, y sólo entre los jóvenes, que pasan cuando ellos crecen?, ¿cómo dar cuenta de la estabilidad de estas identidades colectivas que corresponderían a géneros musicales específicos? Podemos tomar dos ejemplos: algunos participantes de estas colectividades han dejado de ser adolescentes desde hace un buen tiempo; muchos de ellos rebasan incluso los sesenta años. Por otro lado, tenemos géneros con sus respectivas audiencias que se asumen como parte de una colectividad que, en el caso del *high energy (nrg)*, por ejemplo, rebasan los 25 años de pertenencia a lo que ellos mismos llaman “movimiento”. Existen, sin embargo, argumentos poderosos que señalan que la participación en la práctica de estas colectividades no obedece a ninguna identidad, sino a otros diversos factores. Antes de ver cómo podrían constituirse las identidades sociomusicales preguntemos si ello es posible. Consideraré la oposición de Adorno, una de las personalidades más importantes e influyentes en la reflexión sobre la música, en su divulgado artículo “Sobre la música popular”, donde abordó directamente la cuestión.

Adorno (2002 para el texto y 1990 para las notas)¹¹ señala que el reconocimiento es un hábito característico de la escucha de hoy. Basta repetir algo para que se reconozca y se acepte. Esta es la causa de la popularidad de la música de éxito. Según él, existen diversos elementos objetivos implicados en la experiencia del reconocimiento:

¹¹ El artículo es el mismo, pero el primero (en español) carece de notas, y en el segundo (en inglés) el texto sufre recortes.

- a) *El vago recuerdo*, el cual se presenta en todas las canciones gracias a la estandarización contemporánea del material musical.
- b) *La identificación efectiva*, que acontece cuando el vago recuerdo adquiere carácter de certeza súbita en la conciencia.
- c) *La clasificación musical*, que permite una identificación con el sistema social que determina e institucionaliza tal clasificación.
- d) *La autorreflexión sobre el acto de reconocimiento*, en la cual acontece una transformación, en la conciencia, de la música como experiencia a la música como objeto poseído. La supuesta propiedad de la música se sostiene, para el sujeto, en su permanencia (en la memoria y a través de las grabaciones) y su manipulación (posible en la alteración voluntaria que uno puede hacer de las letras o melodías al cantar o silbar). A este planteamiento se opondría la consideración de Frith de que en realidad la música nos posee y no al revés (Frith, 2001: 427). Para Adorno señalar que la música es “nuestra” y en la medida en que expresa un gusto dicta una definición de nosotros mismos sólo es una fantasía. En la perspectiva opuesta encontramos a Frith (2001) y a Bourdieu (2002), entre otros.
- e) *La transferencia psicológica de la autoridad del reconocimiento al objeto*, que se produce a través de los anuncios de los medios. Se adjudica al objeto lo que corresponde a la identificación. Según Adorno, los oyentes convierten el anuncio en una orden que les pide que transfieran a la música sus autofelicitaciones por ser sus propietarios. Adorno no acepta ninguna posibilidad de apropiación o re-significación, por lo que el papel de la evocación musical no existe.

La etiquetación colectiviza el proceso de propiedad y hace feliz al oyente de poseer, mediante el reconocimiento, lo que todos tienen. Por eso las preguntas que plantean las canciones de éxito son sólo aquellas que todos pueden responder. Esta vulgarización genera placer en el oyente al responder (siempre correctamente), pues lo identifica con la autoridad.

Adorno se pregunta, ¿cómo resisten los oyentes tanto material igual? Evidentemente no están considerando a la música popular como un lenguaje, pues no les podría decir nada, menos en la modalidad de su recepción dispersa con instantes súbitos de reconocimiento. Adorno pudo haber sugerido que se trataba de un ruido acompañante preferi-

do a aquello que nos pone enfrente el silencio, pero su respuesta está dada en el sentido de la enajenación marxista y de la manipulación psicológica de las masas. Para Adorno, los oyentes creen que el lenguaje de la música (homogénea) es el suyo. En ese sentido, reconoce la importancia de la música como elemento de cohesión social. La autonomía musical se sustituye por una mera función sociopsicológica y las masas se comportan, en un proceso deshumanizador, de acuerdo con la desilusión, la obediencia, la frustración y la dependencia a las que las inducen los medios de comunicación y la propia música de masas (culto o popular).

¿Por qué no aceptar el engaño?, ¿por qué no reconocer que lo único que se consume es desecho que se saborea como manjar? Para Adorno aceptar el engaño es difícil. El odio a verse estafado induce a “probar” que no se fue estafado. No es casual que el entusiasmo de los más intensos fanáticos se acompañe de una furia defensiva inmediata contra sus críticos. Para Adorno, las manifestaciones de histeria y fascinación son parcialmente verdaderas. En realidad, se modela el comportamiento conforme a los *slogans* publicitarios que anuncian histerias y fanatismos desbordados. Los oyentes se autoengañan apoyándose en la imitación y el histrionismo. El hechizo lo fabrica el propio oyente y es tan poderoso como irreal. Este engaño no pasa inadvertido. Por eso Adorno se pregunta hasta dónde vale la justificación de la frontera conciente-inconsciente en la psicología de masas.

Lo que Adorno señala aquí es cierto en alguna medida, pues los oyentes se implican de diversos modos y él señala algunos. Sin embargo, existen elementos que nos indican que la preferencia musical es el fundamento de ciertas audiencias musicales que devienen en identidades colectivas, principalmente juveniles, y de sus correspondientes estilos.

Primeramente, hay que considerar el poder del arte para expresar significados sociales y crear valores comunes. Esta es una afirmación que vale en su generalidad. En relación con la música, y para la tesis que aquí se sostiene, hay que decir que ya desde mediados de los sesenta hubo grupos musicales que constituyeron comunidades (Maffi, 1972: 306). Esta es una experiencia previa al surgimiento de identidades colectivas con características distintas a estas primeras comunidades, pues las más recientes se formarían a partir de preferencias por géneros musicales y no por convocatoria de grupos.

Un autor que ha sido pionero en los planteamientos referidos a las identidades musicales en el ámbito sociológico es Frith. La música

para él puede ser un medio de expresión pero también una hacedora de personas, una productora de identidades. Para que la música funcione en este segundo sentido es necesario un cúmulo de experiencias directas que determinen un uso del cuerpo y del tiempo, una pertenencia recíproca a un espacio (el espacio es pertenencia de uno y uno pertenece a ese espacio) y a una sociabilidad que gira en torno a ciertos imaginarios sociales compartidos y a narrativas culturales particulares (Frith, 1996, en Fuentes, 2002: 64). Los planteamientos de Frith son cercanos a la tradición etnomusicológica. En este sentido, cabe destacar la afirmación de Alan Merriam de que “lo que los músicos hacen es sociedad” (Merriam, 1977, y Herndon y McLeod, 1982, en Myers, 2001: 25). En términos musicológicos, se estaría ante el análisis de la conformación de audiencias y su acción social, a través de la construcción de procesos de identidad y/o de identificación. Veamos la naturaleza de los ejes que atraviesan la constitución de una identidad colectiva como identidad sociomusical en abstracto. Dado que hemos señalado la importancia del discurso social como forma de constituir identidades a través de la interpelación de los sujetos consideremos con mayor detenimiento a la música como discurso social.

La música es social, cultural e histórica. No existe música fuera de la sociedad. Por lo tanto, es posible aceptar que la música es un lenguaje social especial. Parte de su especificidad radica en que el lenguaje musical posee un particular modo de expresar un sentido retórico. Es decir, el proceso de ejecución se liga al proceso de composición y de escucha en la medida en que el ejecutante busca ser convincente. Lo que los músicos hacen son discursos musicales que, con las características propias de su lenguaje, no carecen de las propiedades de los demás discursos sociales. En este sentido, no es absurdo decir que el discurso musical posee una capacidad interpelativa que, a través de la emotividad, crea ciertas identidades en el ámbito social.

Estas identidades también se definen por los elementos y los procesos que he planteado desde un punto de vista sociológico. Existe un sentido de pertenencia, una definición en sí en relación con la otredad, un grado de compromiso, una memoria histórica, a veces espacios sociales específicos y unas prácticas colectivas que pueden estar definidas por códigos propios de sus espacios sociales.

El *sentido de pertenencia* como sensación de comunidad es un factor que caracteriza hoy, con particular énfasis, a las audiencias

musicales y deportivas. La música popular pone en juego un sentido de identidad en la medida en que, como señala Adorno, es una afirmación por “lo correcto” que subyace en nuestra elección. En este tenor el gusto actúa, según Bourdieu, como principio de identidad en virtud de que el gusto une personas y define modos y tiempos de encuentros sociales (2002: 53 y 238-240).

En el terreno musical la salida de uno mismo se da sobre la base de una música que trasciende la experiencia de lo cotidiano. La música tiene sexo, edad, clase social, etc., pero los gustos no se derivan sólo de nuestras identidades sociales, también son parte de su proceso de construcción. En ese sentido, es hasta posible dividir una sociedad musicalmente, aunque puedan usarse criterios distintos para ello, como lo señala Bruno Nettl (2001: 123).

La música crea sentidos de pertenencia en la medida en que configura un universo de sentidos que permite una identificación intersubjetiva. Este sentido de pertenencia propicia estilos de vida cercanos al orden de la proxemia y forma grupos que pueden ser parecidos a la noción de familia usada por Maffesoli, es decir, como familia ampliada (1990: 171). Los estilos propios pertenecientes a algunas de estas identidades, como en el caso de los *disc jockeys* mexicanos de la música *nrg*, recurren al uso de esta noción.

El *grado de compromiso*, que Adorno veía bajo la forma de furia y entusiasmo desmedidos, estriban (como en el caso del deporte) en la sensación de un particular orgullo colectivo de pertenencia. En este sentido, es importante la observación de José Manuel Trujillo Cedillo (2001: 16) en cuanto a que el grado de compromiso puede llevar de una identificación pasajera o una actitud momentánea a un estilo de vida o, cuando menos, a una especie de sensación de adherencia permanente incondicional. Este grado de compromiso se dibuja en las siguientes frases, que se convierten en representativas y conocidas por sus participantes: “mientras vivamos el *punk* no morirá” (*punk*), “*rocker... hasta morir*” (*heavy metal*), “lo que bien se baila... jamás se olvida” (*nrg*), “¡qué viva el rocanrol!” (rocanrol).

El grado de compromiso implica la necesidad de ser o pertenecer sabiendo por qué y no sólo por una mera afición. Sin embargo, ello no supone que todos los involucrados sean expertos en lo que a su música y colectividad se refiere. Solamente significa que algunos de ellos se encuentran allí por un mero aspecto lúdico, otros por un conocimiento que consideran suficiente para establecer un compromiso y

los restantes por un conocimiento más profundo de aquello a lo que se adhieren.

El grado de compromiso relativiza la importancia de la juventud en lo que a la constitución de las identidades sociomusicales se refiere. La juventud se vuelve importante como receptáculo original de estos procesos constitutivos y, sobre todo, como campo fértil de las interrelaciones discursivas identitarias (musicales), dado que los jóvenes se encuentran construyendo por primera vez la suya (y son particularmente receptivos a la música). Por esta razón, también son importantes como mercado de consumo siempre cautivo de las industrias musicales. Sin embargo, a décadas de distancia de la aparición de géneros musicales “juveniles” es fácil constatar que, en efecto, varios participantes no son jóvenes (aunque puedan lucir juveniles) y su adherencia luce como permanente. Aunque varios de ellos se desplieguen en la multiplicidad de papeles que les exige la vida contemporánea existe una persistencia-resistencia que ha trascendido la categoría de “moda”, de “joven”, de “pasajera” y subsiste en las formas variadas que implica una identidad sociomusical: en la asistencia a espacios sociales “tradicionales” para ellos; en el sentimiento de un sentido de pertenencia; en la conservación de cierta memoria histórica del colectivo vinculada a su vida personal; en el tiempo dedicado para el consumo, escucha y/o baile de su música; en el arreglo en contextos específicos (como la ropa) y generales (como el peinado), además de los otros elementos aludidos por Brake como parte del “estilo subcultural”, y en la realización, con un sentido mediado por un código, de ciertas prácticas en ciertos espacios sociales.

En relación con el eje que vincula lo privado y lo público, es decir, la percepción de la otredad como elemento constitutivo de la identidad, Frith señala que en el ámbito privado cierta música es considerada especial no necesariamente en referencia a otras músicas (lo cual también ocurre), sino en relación con nuestra propia vida (Frith, 2001: 427). Este aspecto íntimo no nos encierra en nuestra yoidad, sino que la vincula a la nosotridad que resultó de una historia compartida. En este sentido, vale el señalamiento de Ehrenberg de que la mayoría de los placeres populares son de grupo (Ehrenberg, 1984, en Maffesoli, 1990: 142). Este vínculo con lo colectivo permite comprender que la música es un espacio de diferenciación social y de distinción simbólica entre los diferentes grupos adscritos a una identidad sociomusical. Nuevamente es pertinente volver a la indicación

bourdieuana de que cada gusto se siente fundado por naturaleza, pues gusto es *habitus* (muy en su sentido de ser estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes) (Bourdieu, 2002: 54). De tal modo, la referencia a la otredad en público suele ser en un sentido negativo. Se trata del principio negativo del gusto (disgusto) que funciona, de modo persistente, como categoría excluyente en la historia del arte, según Gombrich, pero además en los procesos de configuración de las identidades sociomusicales (Gombrich, 1966, en Bourdieu, 2002: 54).

La constitución de la identidad en referencia a la otredad transita necesariamente por los aspectos de la presentación pública que permiten la identificación de los pares y de los otros. Se trata del estilo subcultural de Brake, sobre todo en relación con el arreglo que visibiliza la identidad sociomusical a la que uno se encuentra adscrito y que moldea un sentido estético específico.

La *memoria histórica* en las identidades sociomusicales alude a duraciones cortas y medianas, puesto que la propia aparición, relativamente reciente, del fenómeno de las identidades sociomusicales nos coloca en estos tiempos históricos. Las audiencias que podrían ser consideradas como las primeras en configurarse como una identidad sociomusical podrían ser los *jitterbugs*, partidarios de la música *swing*, aludidos por Adorno (2002: 187-190). Si buscamos antes nos encontraremos con los géneros musicales afroamericanos estadounidenses que funcionaban como accesorio de una identidad previa a la música. Con una presencia más visible se encuentran los “rocanroleros” de diferentes países, cuya existencia no puede remontarse antes de 1954. No podemos afirmar ni negar, en este momento, que las memorias históricas de las identidades sociomusicales puedan llegar a ser de larga duración.

Lo que sí es posible señalar es que parte de estas memorias históricas han estado ligadas a espacios sociales que he llamado *espacios sociomusicales*. Es decir, ámbitos donde se desarrollan interacciones sociales alrededor de la música. Se trata de lugares en donde se crea sociedad mediante el impulso musical. Las propias características de las *prácticas colectivas* de estas identidades han estado vinculadas a ciertos espacios físicos que se han constituido como simbólicos dentro del discurso de auto-referencia.

Las prácticas colectivas de las identidades sociomusicales poseen códigos no tan complejos, pero diversos según el género musical fun-

dante. Su relativo grado de sencillez no impide que sean inaccesibles para quienes no son partícipes. Estas prácticas y códigos pueden irse modificando, aunque algunas veces adquieren un carácter sedimentario en la propia identidad. En otras ocasiones pueden ser expropiadas de un género a otro o comercializadas por las industrias culturales corrompiendo, en cualquier caso, su sentido original.

La tensión entre libertad y determinación que sufre cualquier identidad sociomusical se resuelve en la capacidad de la resistencia para persistir (como colectivo) auto-realizándose, pero también en las luchas en el arte. Finalmente, estas son luchas por legitimar y deslegitimar estilos de vida, son conflictos viscerales de intolerancia estética que están en relación con el poder y con la posibilidad de una convincente auto-certeza.

CONCLUSIONES

El siglo xx ha deparado nuevas formas de abordar el estudio de las identidades. La constitución de éstas, a través de la interpelación discursiva, propicia que se privilegie el espacio de lo social como el ámbito calificado para lograrlas. Las identidades sociales han, a partir de la segunda mitad de siglo xx, encontrado un nuevo espacio en su proceso de producción dentro del campo de lo social: la música.

La relación académica entre música y sociedad ha tendido a considerar la parte musical como accesorio a una identidad. La música es expresión de una identidad social y bajo esta perspectiva se han realizado una buena cantidad de trabajos. Esta es una relación posible entre música y sociedad. De hecho, que la música posea para algunas identidades sociales un carácter accesorio ha sido un hecho histórico y continúa siéndolo.

En otro sentido, se ha considerado que las audiencias musicales masivas son producto de una manipulación ideológica de las industrias culturales con el único ánimo de vender sus productos. Esta perspectiva no es del todo falsa, pero su parte fructífera ha quedado oscurecida por los prejuicios que ha creado en torno a la relación entre la música popular de la segunda mitad del siglo xx y sus audiencias.

La música se ha revelado como un mecanismo de generación de identidades que no ha sido estudiado de una manera específica y abundante, sino sólo en sus contornos, en donde el rock posee un lugar

privilegiado como objeto de estudio. De estos contornos existe una literatura amplia. El análisis de las audiencias, vinculadas al sentido de la escucha musical y al contexto histórico de la recepción, nos permite entender cómo el lenguaje musical, en tanto discurso social, es un mecanismo que crea identidades. A tales identidades las he llamado *identidades sociomusicales*.

Las identidades sociomusicales poseen características específicas en su sentido de pertenencia, grado de compromiso, relación con la alteridad, presentación pública, memoria histórica, espacios sociales y prácticas colectivas que denotan una clara definición identitaria. Esta definición queda establecida sobre la preferencia musical, y no necesariamente sobre la categoría de “juventud”, aunque ésta última siga siendo importante en el análisis de dichas colectividades. Las identidades sociomusicales, entonces, son aquellas colectividades que se producen a partir de la preferencia por un género musical.

La preferencia musical se ha convertido, así, en el fundamento productor de algunas identidades sociales que han trascendido la moda y lo transitorio. Empero, no es posible todavía saber si existe la posibilidad de una historia de larga duración en lo que concierne a estas colectividades.

Lo que sí es posible es desarrollar estudios de caso que nos pongan en condiciones de discernir las especificidades y comportamientos de las identidades sociomusicales contemporáneas, tal como se han venido constituyendo a partir de un sentido socio-histórico-estético.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor

2002 “Sobre la música popular”, *Guaragua*, núm. 15, invierno, Centro de Estudios Contemporáneos sobre América Latina, Universidad Complutense de Madrid, pp.155-190.

1990 “On Popular Music”, en S. Frith y A. Goodwin (eds.), *On Record*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 301-314.

Bourdieu, Pierre

2002 *La distinción*, Taurus, México D. F.

Brake, Michael

1985 *The Sociology of Youth Culture*, Routledge and Keegan Paul, Londres.

- Castillo, H.
2002 “De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social”, *Desacatos*, núm. 9, primavera-verano, México D. F., pp. 57-71.
- De Garay, Adrián *et al*
1993 *Simpatía por el rock*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México D. F.
- Entwistle, J
2002 *El cuerpo y la moda*, Paidós, Barcelona.
- Ehienberg, A.
1984 “Le Football et ses imaginaires”, *Les Temps Modernes*, noviembre, París.
- Frith, Simon
2001 “Hacia una estética de la música popular”, en F. Cruces *et al* (editores), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 413-435.
1996 “Music and Identity”, en S. Hall y P. Du Gay (comps.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Londres.
- Fuentes, L.
2002 “Ponkos y góticos en el ámbito urbano de Costa Rica”, *Archipiélago*, núm. 41, julio-septiembre, Confluencia-Archipiélago, México D. F., pp. 60-64.
- García-Robles, J.
1985 *¿Qué transa con las bandas?*, Posada, México D. F.
- Gaytán, P.
2001 *Desmodernos: Crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- Giberti, Eva
1998 “Hijos del rock”, en C. Valderrama *et al* (editores), “*Viviendo a toda*”. *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Departamento de Investigaciones de la Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá, pp. 173-193.
- Gombrich, E.
1966 *Norm and Forms. Studies in the Art of Renaissance*, Phaidon, Londres y Nueva York.
- Herndon, M. y N. MacLeod
Music as Culture, Norwood, Pennsylvania.

- Maffesoli, M.
1990 *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona.
- Maffi, M.
1972 *La cultura underground*, tomo 1, Anagrama, Barcelona.
- Merriam, A.
2001 “Usos y funciones”, en F. Cruces *et al* (editores), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 275-296.
1977 “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: a Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology*, vol. XXI.
- Montesinos, Rafael
2002 “Masculinidad y juventud”, en Alfredo Nateras (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa-Porrúa, México D. F., pp. 345-362.
- Myers, H.
2001 “Etnomusicología”, en F. Cruces *et al* (editores), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 19-39.
- Nateras, Alfredo
2002 “Presentación”, en Alfredo Nateras (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa-Porrúa, México D.F., pp. 9-16.
- Nettl, Bruno
2001 “Últimas tendencias en musicología”, en F. Cruces *et al* (editores), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 115-154.
- Oliven, R.
1999 “Cultura y desterritorialización”, en S. Sosnowski y R. Patiño (comps.), *Una cultura para la democracia en América Latina*, Fondo de Cultura Económica-Unesco, pp. 141-148.
- Ortega y Gasset, José
1914 *Meditaciones del Quijote*, Ediciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Pérez Islas, José Antonio.
1998 “Memorias y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil”, en C. Valderrama *et al* (editores), “*Viviendo a toda*”. *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sen-*

sibilidades, Departamento de Investigaciones de la Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá, pp. 46-54.

Rabelo, Danilo

2003 “Off the Coast of Me. Representaciones sobre el inmigrante caribeño en Estados Unidos”, *Archipiélago*, núm. 41, julio-septiembre, Confluencia-Archipiélago, México D. F., pp. 36-42.

Ramírez, Juan Rogelio

2002 “El nacimiento del mundo”, *Política y cultura*, núm. 17, primavera, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, México D. F., pp. 311-331.

2000 *La importancia del pensamiento filosófico hoy: una reflexión a partir del pensamiento de Martin Heidegger sobre la modernidad en relación con la metafísica*, proyecto terminal de Licenciatura en Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, México D. F.

Reguillo, Rossana

1998 “El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano”, en C. Valderrama *et al* (editores), “*Viviendo a toda*”. *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Departamento de Investigaciones de la Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá, pp. 57-82.

Revista A

1985 vol. VI, núm. 16, División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México D. F.

Trujillo Cedillo, José Manuel

2001 *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*, Impresiones ALSA, Orizaba, México.

Urteaga, Maritza

2002 “Conciertos e identidades rockeras mexicanas en los noventa”, en A. Nateras (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa-Porrúa, México D. F., pp. 135-153.

Valderrama, C. *et al.*, editores

1998 “*Viviendo a toda*”. *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Departamento de Investigaciones de la Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

