

Etnografía, corporativismo académico y culturas populares

Algunas disquisiciones a partir de una discusión sobre Charly García

Pablo Semán

■ Doi: 10.54871/ca24ct70

Introducción

Hay dos líneas de trabajo que se conjugan en este texto que confluyen en una tercera cuestión. En primer lugar, una reflexión constante sobre el método etnográfico que tiene por vocación subrayar su potencial en la tarea crítica y denunciar las automatizaciones que esterilizan ese potencial en una mezcla de jactancia política e ignorancia filosófica. La segunda línea de mi recorrido, un poco más actual, tiene que ver con mis compromisos con la interpretación de la sociología pragmática, especialmente la propuesta por Hennion (2010) que, hasta cierto punto, aguza las filosas posibilidades abiertas por las posturas de Bruno Latour (1991) con análisis y conceptualizaciones propias del campo de la música. En este contexto, mi esfuerzo en este recorrido estará centrado en las posibilidades que se abren al pensar el método etnográfico, más allá de definirlo como “dar cuenta del punto de vista del nativo”, cuando se le ponen condiciones teóricas específicas a la elaboración que por

convención y por inconsciencia señalamos en Malinowsky y Geertz apoyos supuestamente autoevidentes y suficientes. Recorreremos esta tentativa de composición a través de un material empírico en el que están presentes interlocuciones sin las cuales no podríamos atrevernos a decir lo que aquí compartimos. Un seminario destinado a estudiar la obra de Charly García en ocasión de sus 70 años nos permitió convocar fans, curiosos, académicos cuyas preferencias nos permitieron profundizar la tentativa pragmática de pensar la música. Esa tentativa ha sido colectiva; no puedo dejar de mencionar en este esfuerzo a Ornela Boix, Guadalupe Gallo, Victoria Irisarri, Martín Liut, Martín Rodríguez, Nicolás Welschinger, quienes de diversas formas han sido parte de la red en que elaboramos mucho de lo que en este texto afirmamos. A partir de estas dos cuestiones podremos desarrollar un enunciado sustentable sobre la cuestión de las culturas populares.

Los hechos importantes y las lecturas sin consecuencias

En el anecdotario que recoge de forma superficialmente exhaustiva casi cada minuto de la vida y obra de Charly García se destaca una historia que funge como fundamento, veremos cuestionable, de la profundidad y el sesgo específico de su compromiso político en 1973. Los miles de lectores que creen detentar individualmente esa clave de la vida de García afirman con suficiencia, solemnidad e incluso engolamiento que García tuvo un encuentro clave y formativo con David Viñas (héroe intelectual de una parte de la izquierda argentina) con la misma seguridad y desconocimiento de los desencuentros que habitaron ese encuentro (parangonables al de Lacan con Heidegger o al de Trotsky con Freud, pero sin tan grandes personajes).

La verdad es que, como narró Martín Rodríguez, quien se ocupó de hacer las preguntas correspondientes a las personas correspondientes:

El encuentro que mantuvo David Viñas con los dos Sui Generis en los 70, a instancias de Jorge Álvarez, en el pedido de más profundidad ideológica... cuando veía al dúo... atado a una rebeldía de flauta dulce, tiene dos líneas paralelas: la relativa indiferencia de David Viñas (que no se esforzó por hacer de eso un gran relato) y el estado tóxico de una memoria rockera en la que los protagonistas se acuerdan poco y nada de ese encuentro. Dos potencias se saludaron, pero no hubo potencia. Una tarde de esos setentas, Beatriz Sarlo llegó a la casa céntrica de Viñas y escuchó de su boca que se acababan de ir los Sui Géneris. Consultada sobre eso dijo: “eso es todo lo que sé”. Consultado Nito Mestre sobre eso dijo: “no me acuerdo de nada”. Si la memoria de los militantes es un campo de batalla lleno de nombres, alias, direcciones, citas, días, bares, teléfonos de control; la memoria de un rockero está llena de cosas de las que *mejor no acordarse* (conversación personal).

A inicios de los 80, en una entrevista que no recuerdo si era en *Clarín*, *El Porteño* o dónde, Charly García avala la interpretación que sugiere Rodríguez cuando –entre irónico y desapegado– refiere a las tentativas de cooptación del Partido Comunista Revolucionario y su sensación de extrañeza ante las sectas maoístas que yo conocí de niño, con las que mantuve contacto hasta los casi veinte años, y con las que dialogaba Viñas. Puedo imaginar el mecanismo por el cual se dio el desencuentro Viñas-García porque conocí, como un lenguaje de infancia, de primerísima mano, situaciones semejantes en que militantes de alto rango de esas agrupaciones referían a sus contactos en el mundo de la cultura como actores “propios” aunque no del todo conscientes o formados. Pues, claro, los militantes tenían la “línea justa”, como lo sugería mi padre cuando me decía que el célebre escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa, contacto del partido –*su* partido, otro partido chino– era interesante pero flojo, y quería decir con ello que la verdad de la historia la tenían los dirigentes de las minúsculas fracciones maoístas, y que los intelectuales –en sentido amplio, los hombres de letras, música y de teatro– eran compañeros de ruta, vehículos idóneos de activación, no

obstante lo cual eran *perejiles* que debían ser convenientemente heteronomizados para que fuesen voces culturales oficiales, como podría haberlo sido o serlo, supongamos, Silvio Rodríguez para el PC cubano o Víctor Heredia para el argentino. Incluso, los propios artistas se consideraban subalternos, como lo muestran los ejercicios de odio al intelectual que muchos de esos artistas performan con regularidad (que no digo que sean ejercicios del todo innecesarios) para subordinarse a la clase, el líder, el pueblo, la línea. Ejercicios a los que García, por suerte, no se entregó.

Pero si la versión canónica de ese encuentro sobrevive aún es porque se apoya en un consenso epistémico que es preciso desactivar: este consenso no es dominante porque falte información sino porque hay una metanarrativa que es más potente que los hechos más o menos probables. Esa metanarrativa reza que la política es de los políticos, que la cultura irradia, que las ideas políticas que importan son las que los dueños presuntamente legítimos de la política definen como políticas y esa definición cuenta con la permanente docilidad de políticos, periodistas, agentes culturales, e incluso agentes académicos que pueden reproducir la anécdota que, en combinación con los prejuicios compartidos por todos, gana el carácter de hecho histórico indudable. Con esa lógica aparece otra narrativa para el periodo abierto en 1976: el García que era apenas un compañero de ruta, fue resistencia cuando la política fue suprimida. Entonces, la cultura fue la vía por la que la política se ejercía, astuta, contra la dictadura, a falta de direcciones presentes o eficaces. Lo cierto es otra cosa: el rock y García motorizaron una tendencia que cuestionaba relaciones de poder en la vida cotidiana (como lo muestran muchos, pero de forma sistemática y acabada Valeria Manzano, 2017) y, aun más, una concepción alternativa y mucho más diseminada en la sociedad acerca de la política. Bronca sin fusiles y sin bombas, como cantaban Pedro y Pablo en esa época.

No vamos a discutir acá si ese era un pacifismo ingenuo o no, si eran agentes del imperialismo o no, pero a esta altura es difícil sostener inmutable la versión de los profesionales de la política

acompañada por parte de la crítica, la academia y el periodismo. Tal vez la politicidad del rock y García representaba un estado de ánimo mayoritario pero invisible, retráctil ante la prepotencia de la política oficial pero móvil y capaz de resistir en secreto, de aparecer multiforme, como apareció en el umbral de la dictadura en la procesión a Luján, donde se escuchó que las baladas que habían salido de las iglesias para ser rock volvían a ellas para refugiarse y también para transformarse.

Estamos en un *workshop*, abriendo nuestro juego; no quiero ser concluyente con esta vehemencia que pongo a lo que, en esta versión de ensayo, le faltan datos, pero déjenme concluir algo más general: entrenados por nuestra formación para aceptar con Foucault que Bentham es más importante que Smith, cedemos ante una jerarquización naturalizada por una episteme, apenas retiramos la vista de *La verdad y las formas jurídicas* o de *Vigilar y castigar*. Las verdades de lo que leemos, lógicamente, ceden a las presiones de los dispositivos que nos informan cuando nos entregamos a la práctica. A todos nos pasa que, para dar clase, usamos Foucault y Gramsci, pero para interpretar el mundo usamos Locke y Parsons. Si no fuera así, podríamos atrevernos a una provocación que no tiene que ser verdad ciento por ciento, sino apenas movilizadora: ¿por qué no pensar que el políticamente flojo, el que tendría que haber hecho caso, era Viñas a García? Las ideas políticas importantes de una época, ¿dónde están?

La etnografía que yo quiero para interpretar la música puede empezar por aquí: desconfiando de las tradiciones que nosotros mismos propagamos en nuestras disociaciones entre la teoría y la práctica. Repudiando sistemáticamente y en acto las formas meta-narrativas que distribuyen lo real entre los rubros de la infraestructura social por un lado y, por otro, música, texto y contexto, política y cultura (sobrentendiendo esto en un sentido funcionalista, después de haber leído y haber adherido públicamente a todas las críticas posibles al concepto de cultura).

Quizás esto antecede a la etnografía, quizás no; pero seguro forma parte de lo que ella debe procesar: discernir correctamente las ideas importantes de una época. En tanto forma parte del objeto de la etnografía, esto es algo más que un contexto. Como dijimos en otro lugar, 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 como texto en un contexto) resulta estéril. Se trata de entender, más bien, que la música es tanto un recurso presente como una configuración social para la acción, el sentimiento y el pensamiento. 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 (Semán, 2015).

Justamente de lo que se organiza en el encuentro entre sujeto y el mal llamado contexto se encuentra lo que sigue en los próximos puntos, que especifican la relación que me interesa tramar entre etnografía y música.

Repoblar la música de mediaciones

La especificidad del bajo en la trayectoria de Serú Girán en contraste con la posición de este instrumento en La máquina de hacer Pájaros y con la que adquiere posteriormente en el reencuentro entre García y Aznar como dupla es significativa para la trayectoria de García, de Serú Girán y para la idea de música.

Mientras que en La Máquina de hacer Pájaros el bajo cumple una función menos singular,

Serú Girán incorpora una trama Bajo *fretless*-Pedro Aznar que forma parte de una mediación que se rearticula cuando García se encuentra en su etapa solista. Si bien el *fretless* aparece en algunas ocasiones, lo primero que se nota es la decisión de Charly de no evocar ese

sonido y, además incorporar gestos musicales en el bajo que son producto de sus nuevas escuchas (el bajo tumbado tipo Rubén Blades, el slap y pop propios del funk o el giro melódico V VII descendido I típico del rock modal). Además, el bajo juega un nuevo rol en el proceso de composición de la etapa solista de García. Ya no hay una banda con la que acordar la realización del arreglo de los temas, en cambio hay portaestudio y maquetas en su departamento, con el que compone primero realizando el bajo, la batería (electrónica Roland 808) y luego la voz. Todo en el marco de una simplificación de la textura musical y de la forma, producto del acortamiento de la duración de los temas y la adopción de un pulso único a lo largo de las canciones, a diferencia de lo que ocurría en Serú Girán y La máquina (Madoery, 2021, p. 56).

Esto es lo que citó recientemente Martin Liut recogiendo la experiencia de ese seminario que nos reunió en un texto cuyo título, *Amar la trama*, condensa la intención de complejizar el análisis de la música exponiendo su carácter de ensamblaje, de híbrido y, también, la *intentio* con que el investigador, ya no solo el melómano, deben enfrentarse a ella: el amor a la trama. En ese abordaje, Liut plantea un primer movimiento en el que, siguiendo a Hennion, intenta repoblar el mundo de la música para componerla como objeto más allá de cualquier eventual “pureza” o aislamiento de la materia y de lo social. En la música importa qué bajo se toca, qué convenciones regulan su participación, quién es el ejecutante. Y no solo importa, sino que es importantísimo que importe para los que escuchan: la música nunca es completa y totalmente cerrada sobre sí misma.

La música pura, que muchas veces se cree hallar en la partitura, en el genio, no podría existir pura ni bajo la forma de telepatía: necesita de convenciones colectivas, de apoyos materiales. Tiene contingencia e historicidad. Y no puede ser comprendida sin un análisis como el que Liut propone, recogiendo una idea de Hennion, que es más fácil de repetir que de seguir con consistencia (ya que siempre se puede caer en la mímica, en cantar en fonética).

Hay un segundo movimiento de este mismo texto que nos permitirá extraer una consecuencia más específica. Se trata de la discusión del supuesto error que comporta el hecho de que en “Viernes 3 AM”, a pesar de encarnar una voluntad suicida, se haya escrito en la letra y cantado “bang, bang, bang”, arruinando con un exceso de tiros (para un suicidio basta con el primero) el realismo presuntamente esperado de la letra. Confieso que a mí, poseedor de un paladar poético limitadísimo, cultivado en el peor realismo socialista, nunca me sorprendió la frase y no es que no haya reparado en ello. Tampoco pensé, como hicieron varios, que se trataba de una licencia poética vaya a saber con qué idea licenciosa de licencia. Para mí, era una forma de graficar el ataque de odio a uno mismo; y perdónenme el realismo ramplón que se le perdona a cualquier otro. La interpretación de Liut acerca de este error es más compleja: en la relación entre melodía y armonía en la música, que nunca se resuelven y tensionan infinitamente, el “bang, bang, bang” puede ser interpretado como “un cambio de cámara que dirige su atención a otra cuestión”: a la vez que cierra la narración previa, se conecta con los versos siguientes que dan cuenta de una práctica humana que se ha repetido a lo largo del tiempo. Los tres tiros no serían, así, parte de una misma escena “mal narrada”, sino un montaje en paralelo de situaciones similares, una síntesis triádica de una historia repetida.

No importa lo que nos parezca esta interpretación porque, como dice Liut en una fórmula que acuñamos en el seminario de una forma que, dígame de paso, fue aceptada intelectualmente pero no anímicamente: esto es “para mí”. Escribiendo este texto recordé que yo mismo intervine en el seminario con una proposición deliberadamente inventada para poder ilustrar la convicción que solicitaban las metanarrativas establecidas. Impostando el lenguaje de un historiador de la cultura, sugerí que la canción “Llorando en el espejo” mostraba la profunda y productiva relación de García con el psicoanálisis y su influencia en la dinamización del individualismo contemporáneo. Luego de una lectura que parecía suscitar alguna

empatía planteamos nuevamente “esto es para mí”, como un tope al salto que funde la interpretación propia con la imposible verdad universal y definitiva de la canción.

La etnografía que se ajusta a las exigencias de la música como objeto debe poder trascender el doble extravío del sociologismo y el esteticismo, repoblar la música de mediaciones sociales contra toda ideología de la pureza de la música, de que hay algo que le resulte exterior y, también, contra toda expectativa de que lo social funcione como un determinante, como un factor único, mecánico, unívoco de las prácticas, a punto tal que los quehaceres específicos de un campo son una mera excusa para la astucia de la reproducción ampliada de las desventajas sociales.

Así, y para no dejar suelto el primer punto de este trabajo, aprovecho para decir que todo aquello que se reconoce como “contexto” es, en realidad, el conjunto de mediaciones de la práctica en que la música existe.

Relación

En el transcurso del seminario, Guadalupe Gallo hizo comentarios en las clases online y en la discusión del grupo docente. Nos señaló de forma sutil y atinada el significado teórico decisivo y profundo de lo que se juega en ese “para mí” con que Martín Liut y yo intentábamos des-absolutizar nuestras propuestas interpretativas. Nos hizo entender que esa caución no era obligatoria por humildad existencial, sino por una cláusula epistemológica que, de paso, también implicaba humildad. Aunque esta sea una virtud necesaria para resolver la cuestión conceptual que nos recalcó en varias sesiones del seminario: el “para mí” es la necesaria respuesta a una condición de los objetos musicales tal como los entiende Hennion (esta es al menos mi interpretación de las intervenciones de la colega, tal como obliga a reconocer mi fórmula):

El gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos sin cesar, orientados en torno a la percepción apropiada de efectos inciertos. Es por ello que preferimos hablar de “vinculaciones”. Noción que rompe la oposición que acentúa el dualismo de la palabra gusto, entre una serie de causas que vendrían del exterior y el “hic et nunc” de la situación y de la interacción. Se hace menos hincapié en las etiquetas y más en los estados, menos en las autoproclamaciones y más en la actividad de las personas; en lo que respecta a los objetos que motivan el gusto, se deja abierto su derecho de réplica, su capacidad de co-producir “lo que pasa”, lo que surge del contacto. Una investigación sobre las vinculaciones debe prestar una atención especial a los gestos, a los objetos, a los medios, a los dispositivos, a las relaciones incluidas en un juego o una escucha que no se limitan a la realización de un gusto “que ya estaba ahí” sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado, que, subrayo, es en parte incierto. *La canción, en principio, no es la misma para nadie, ni siquiera para uno mismo todo el tiempo. La canción es la que es para cada uno y en cada momento* (Hennion, 2010, p. 26, subrayado mío).

Antes de que truene el *vade retro satanás* contra el atomismo, el individualismo y el neoliberalismo epistemológico, digamos el credo para que nadie se alarme, pero digámoslo con fundamento. La actividad de cada sujeto con el objeto del gusto, la relación que implica el “gusto”, es una dimensión de los fenómenos colectivos en los que muchedumbres, grupos, clases o fracciones de clase, agrupamientos definidos por un estilo de vida autónomo o no de la “clase en sí”, son la parte activa de la relación. Para sumarse o sustraerse, incluso cuando la adición o el restarse respondan también a una incitación colectiva. No es necesario ser durkheimiano para ser sociólogo, antropólogo social o para estudiar socialmente la música. No es necesario pensar que la sociedad es al sujeto como la gravedad o la presión atmosférica para salir del individualismo. Y esto, en el debate que promuevo, tiene una expresión específica. Antes de avanzar hacia ello, capitalicemos el tercer punto: la etnografía

de la música es, en su dimensión más elemental, de forma que solo puede ser paradójica para la comprensión nominalista de la expresión “elemental”, etnografía de una complejidad, una relación.

Etnografías y dispositivos

Nuestra lectura del término *dispositivos* en la expresión citada más arriba es conceptual y compleja. Entendemos, a partir de una lectura del concepto foucaultiano, que *dispositivo* es un concepto –no una palabra que ocupa un lugar lógico análogo pero contrastivo al que ocupan los conceptos funcionalistas y reproduccionistas con sus respectivas tríadas de personalidad, cultura, sociedad y rol, por un lado– y *habitus*, campo, capital por el otro. Foucault pone en otro lugar y en otros términos la cuestión de la acción social: un dispositivo produce comportamientos, dispone (como el sistema social, como el campo). Pero lo hace de otra forma.

A esa configuración dispositivante, que anticipa las críticas al construccionismo sin volver al esencialismo, le corresponde un tipo de práctica etnográfica específica, análogamente a lo que ocurre con el concepto geertziano de cultura y su proposición de la descripción densa o con lo que ocurre entre el concepto de sociedad de la antropología británica y su idea de etnografía. En eso consiste el reemplazamiento de mediaciones de la música que hemos descrito en los puntos anteriores. Pero con una cláusula adicional que agrega al concepto de dispositivo algo que Michel de Certeau ofreció de forma contracomplementaria: reponiendo la agencia, con todas las potencias y debilidades de las tácticas en relación con las estrategias, dotó la idea de dispositivo y su capacidad de producir sujeción de la posibilidad de producir algo que en algún grado es un actor (esto también lo hace Deleuze, pero Deleuze no hablaría de actor ni de agente, sino de “agenciamiento”; el dispositivo “dispone” al mismo tiempo que “agencia”).

Dominocentrismo y esteticismo

Liut dice que su propia interpretación de “Viernes 3 AM” podría ser, capacidad de convicción mediante, una línea de interpretación por la que existirá una comunidad exegética y/o sensible que implícita o explícitamente opera con esas tesis que desarrollamos más arriba. Y esta enunciación que intenta romper con la idea de una recepción exclusivamente individual nos convence, pero también nos ofrece un escalón para ascender un poco más y darnos una comodidad mayor.

El “para mí” con el que siempre terminamos las clases funcionaba como advertencia de que eso que nos había sonado así no era para todos así. Incluso si hay significaciones que se han impuesto es porque hubo propuestas de recepción exitosas en su capacidad de sintonizar con otros oyentes, bailarines, consumidores, amantes de una canción.

Las familias interpretativas de una canción, un “disco”, un autor, una banda, un género, son plurales y en disputa desde el vamos, desde la primera audición. Eso implica la existencia de algo que, transitoriamente, podemos concebir como políticas de la recepción en tanto conjunto de gestos, maniobras, acomodamientos para conectarse con una obra. No hay obra, canción, género o trayectoria que no esté sometida a la disputa de interpretaciones, a la proliferación de estas y a las relaciones de fuerza entre distintas posibilidades interpretativas. Y este hecho decanta en el predominio transitorio y tenso de algunas de esas interpretaciones sobre otras. Eso nos permite discernir un pliegue adicional en el problema del esteticismo.

En el caso de nuestro seminario observamos algo previsible, nada asombroso, pero poco subrayado: las escuchas de García varían en parte con las generaciones, en parte con el fortalecimiento de motivos que se activan a espasmos temporales. Si entre los más viejos, los de mi generación, abundaron los ejercicios disociados o

integrados entre musicología pura e historia social pura, derivados de la mediación de las revistas, las biografías, el anecdotario, entre los más jóvenes se insinúa, para horror de los anteriores, el García bailable que instala ritmos en el cuerpo mientras habla de la dictadura. De forma que, para los jóvenes, esta cuestión ingresa a la reflexión consciente por una vía y con un sentido totalmente diferente al que puede derivarse del García resistente construido *a posteriori* y a distancia de hechos que revelan una figura no solo más compleja, sino también más interesante.

Se puede producir todo tipo de interpretaciones: minoritarias, irrelevantes, intimidadas o legítimas, válidas e incluso predominantes. Y esto ilumina un problema central: los peligros del etnocentrismo sociologista o esteticista se multiplican cuando –ignorando el problema de las familias interpretativas y sus relaciones de fuerza– nos entregamos a la ideología de la “verdad innegable de la canción” que la olvida como relación.

Extraigamos una conclusión que también dice respecto de las exigencias que habría que tener para con las aproximaciones etnográficas en la música. Ni la música pura ni la verdad absoluta de la canción pueden ser destiladas por análisis musicológico o sociológico cancionístico alguno. La verdad de la obra en tanto obra es el Moby Dick de los estudios de la música: no es como la utopía que tal vez sirva para avanzar sino, como la ballena blanca, un estímulo a la perdición, un callejón sin salida. El esteticismo, la ceguera contracomplementaria del sociologismo que agota todo en la determinación social y hace de la obra una excusa, es lo que ponen en cuestión los repetidos “para mí” que alertan sobre el hecho de que en la base de la música hay una relación contingente y siempre con un grado de incertidumbre.

El esteticismo o el sociologismo pueden producir canon, pero siguen siendo una interpretación entre otras, una guerra ganada con sus resistencias, sus subversiones, sus venganzas desplazadas en el tiempo o, tan solo, sus relevos generacionales; es decir, una formación contingente. De esos relevos generacionales, uno sistemático

y casi no considerado por académicos sociologistas o esteticistas ni por los fans de menos de treinta y cinco años: García es antes que nada bailable, un resultado sistemático en una indagación simple pero amplia que hicimos como ejercicio práctico en el seminario. Así que podemos decir adicionalmente que el esteticismo es, muchas veces, no siempre, un parásito de la interpretación canónica existente o un augur de la que está por venir. Así, resulta muchas veces correlato del dominocentrismo en el plano del análisis del arte como fenómeno estético y, otras veces, compañero de ruta de una intención subversiva en el campo. Atendiendo a lo que sucede las más de las veces, exageraría que, así como los sociologismos suelen ser legitimistas, los esteticismos son solidarios del canon, la contracara musical del dominocentrismo.

Conclusión: *hetnniografía*

En este trabajo hemos considerado las discusiones de un seminario que analizó material empírico y analítico. Dicho seminario constituyó él mismo un material experimental para ensayar la posibilidad de un compromiso entre el concepto de etnografía genérico y el concepto de música que se deriva de la reflexión pragmática con su énfasis en la actancia –la *agency*– de las cosas y la superación de la dicotomía música/sociedad.

El constructivismo, en su continuidad con el planteo fundador de las ciencias humanas y su división tajante entre el espíritu y la naturaleza, enfatiza el carácter “socialmente construido” y evanescente de la realidad, por lo que tiende a relegar los efectos de las construcciones históricas. En los planteos pragmatistas, estas aparecen recuperadas y sedimentadas como irreversibilidades, como cosas, como objetos que ejercen tanto una resistencia como un apoyo a las acciones futuras. Así, estos desarrollos asumen la contingencia en la producción de configuraciones sociales, sin negar su poder de determinación futura. En este contexto, trabajamos sobre

el valor de las mediaciones en la música y situamos un punto de debate que ese mismo planteo deja abierto para su resolución en el marco de una conceptualización que subsume y remata el mencionado planteo. La centralidad de la categoría *relación* define la música como algo que implica siempre una escucha, un vínculo que le da sentido, y pone en cuestión el dualismo sujeto-objeto en la práctica de la “producción” y la “recepción”, y el del conocimiento del objeto música por el sujeto que investiga. Por nuestra parte, precisamos este argumento, referido en los últimos trabajos de Hennion con el concepto de *pragmata*, en una comparación con la noción de dispositivo presente en la obra de Foucault, lo cual obligó asimismo a pasar por el postulado de la capacidad crítica de los sujetos que Hennion retiene del proyecto de De Certeau.

Por último, y aun cuando la propuesta de Hennion no sea exclusivamente etnográfica, defendimos que viene al encuentro del método etnográfico. Tanto al supuesto en la definición limitada que recordamos antes (“descripción basada en el punto de vista del nativo”), como al de una definición más exigente que pide al etnógrafo que se abstenga de interpretaciones que impliquen un sentido ajeno al campo histórico en que se produce la acción (y esto no implica que el mencionado campo sea exclusivamente el campo de la interacción cara a cara, como lo suponen aquellos que reducen la etnografía a microsociología); a estas dos definiciones la propuesta de Hennion viene a ofrecerles una posibilidad. A la primera definición le ofrece una posición menos ingenua y empirista acerca de lo que sean el “nativo” y su punto de vista: es preciso hacer aparecer el objeto a través de la red de mediaciones para que el nativo, al que se supone dado, se presente. El “nativo” supone una teoría de la totalidad y de las mediaciones en la que su “punto de vista” no es transparente (porque depende de un “contexto”, de un juego de lenguaje específico en el que sus palabras tienen una significación particular más allá del diccionario genérico de su lengua –cualquiera sea ella–). Y por esto mismo, la aproximación etnográfica no necesariamente es a lo inmediatamente dado, al “cara a cara” al que

se reduce la etnografía en tanto método asociado a la exploración de sociedades que con muy mal criterio solía llamarse “simples” y “primitivas”.

No deja de tener significado para nosotros el hecho de que Hennion elige resaltar a los historiadores sociales como practicantes de una forma adecuada de abordar los objetos. Aquí cabe un razonamiento transitivo que valida nuestra suposición acerca de las repercusiones que tiene esa postura para entender el método etnográfico en la perspectiva de Hennion. Evans Pritchard, al comparar la posición de la antropología social y la historia social, discernía un isomorfismo en estas ciencias humanas de una totalidad social en su integridad. Recordemos que Evans Pritchard estudió sociedades tribales en las que reconoció formas de articulación política de gran escala que daban cuenta de su complejidad, sin ceder al prejuicio de que la ausencia de Estado en ellas significase simplicidad. Esto, que se vincula al hecho de que la antropología social inglesa de la que es parte no era ni una microsociología ni una indagación de la cultura separada de lo social, sino más bien una sociología de ultramar, tiene una particularidad en el caso del autor de *Los Nuer*: se apoyaba en una concepción del método etnográfico en la que subrayaba, a pesar de sus evidentes y criticados compromisos coloniales, la necesidad y el carácter crucial del elemento dialógico que caracteriza al método etnográfico en algunas de sus versiones contemporáneas.

Si no es con todas las razones, no es por nada que en la propuesta de Hennion reside para nosotros un señalamiento de pertinencia indiscutible: si en la antropología *qua* historia social se subraya el elemento dialógico, en la sociología de Hennion, en consonancia, se halla inscripta la necesidad de no soltar nunca la mano del aficionado para entender las prácticas.

Todo lo que hemos dicho hasta acá tiene consecuencias para el examen de las llamadas culturas populares, a las que deliberadamente no invocamos pero a las que hemos tenido en cuenta desde el primer momento de este texto. Todo lo que sirve para entender, por ejemplo, a Charly García, sirve para la comprensión de lo popular

en su pluralidad constitutiva. Incluso empezando por lo que es necesario subrayar en el deslizamiento en que incurrimos: ¿García popular?, ¿o masivo? Cualquier aproximación a lo que llamamos *lo popular* en la contemporaneidad debe contener la superación de estas categorías que cristalizan los efectos de la especialización en una falsa ontología que presupone, por un lado, un “pueblo oral y tradicional” y, por otro, unos “públicos mediatizados modernos”. Y a partir de eso cualquier aproximación interpretativa a lo “popular” deberá tener en cuenta las mismas exigencias que nos planteamos en nuestro seminario para entender a García (desde ya que lo que decimos implica que la objeción “pero García es urbano, clase media” es impropcedente. Está claro, ¿no?). Esas exigencias rezan:

1. Que lo popular en plural no debe ser entendido como el simple reflejo de la distribución degradada de las ideas eruditas; que así como García fue orgánicamente más intelectual que Viñas, Ricky Martin sea tal vez tan emancipador sexualmente como Paul Preciado, que la jerarquización universitaria de los factores de causación ideológica no es la jerarquía de causación real de la vida social (como deben entenderlo dolorosamente los argentinos que no votaron a Milei).
2. Que lo cultural popular, como todo lo cultural, no solo es simbólico, texto, traducción, interpretación y que esto no implica ni afirmar ni negar al viejo, querido y malentendido materialismo histórico: lo cultural-popular, en su pluralidad, es disposición emergente de, casualmente, dispositivos, arreglos heterogéneos de cosas, ideas, aparatos que exigen captaciones mas complejas que la interpretación.
3. Que todo esto, como lo argumentan Boix, Gallo, Liut y yo mismo con cada uno de ellos y por separado cada uno de nosotros, implica la reconstrucción del concepto de etnografía como captación de la complejidad del lazo en que el “gusto” es apenas una dimensión de ese lazo: la trama compleja en la que se

establecen irreversibilidades entre sujetos y cosas o, mejor, las *pragmatas* en las que esas entidades (el sujeto y el objeto) son siempre un resultado y no un *a priori* son el conjunto de los objetos de análisis, que exigen una captación para la cual la comprensión es necesaria pero insuficiente; sin que esto implique retornar a una ilusión de crítica desde afuera de la historia o de ejercicio de la crítica como juicio y castigo a los actores. Esto es algo que aparece toda vez que el sociólogo, el esteta y el sociólogo disfrazado de esteta –este es el peor– reclaman la posibilidad legítima de decir a voz en cuello: “¡pero esta vez sí! Esta vez déjenme decirlo, porque esta vez es objetivo, ¡esta música es una mierda!”. Reemplácese en esta frase la palabra *música* por cualquier artefacto cultural que haya pasado de ser el blanco del odio erudito a luego ser su amor (la salsa, el jazz y, alguna vez, ya lo veremos, el trap y el reguetón).

4. Que todo esto implica vigilar la siempre frágil conquista del carácter dialógico de la investigación, que no es incompatible con la crítica inmanente, sino más bien su habilitación y la habilitación de su diseminación. Críticos e intelectuales somos todos o no es nadie.

Bibliografía

Hennion, Antoine (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, XVII(34), 25-33.

Latour, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découverte.

Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE.

Madoery, Diego (2021). *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Semán, Pablo (2015). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de investigación CECYP*, 25.

