

Sexualidades, Cuerpos e Histórias de Amor en la Música Romântica: Configuración de Identidades de Género en un Club de Fans de Ricardo Arjona

Carolina Spataro^[1]

Entendendo as identidades com um processo que tem lugar em âmbitos históricos específicos (Hall, 2003) – que hoje estão fortemente marcadas pelas lógicas das indústrias culturais –; o presente trabalho se propõe indagar sobre o papel do consumo da música na configuração das identidades de gênero. Para isso focalizaremos nas práticas e representações que se constroem em torno do consumo da música romântica, especificamente da produção musical de Ricardo Arjona. A escolha deste objeto não é por acaso: suas letras falam de corpos e sexualidades construindo sentidos sobre feminilidade, masculinidade e relações possíveis entre os gêneros. Contudo, o problema do vínculo entre música e identidade não é de que maneira a música expressa e reflete identidades previamente construídas; mas, como os sujeitos, posicionados em determinados espaços, dão sentido as interpretações musicais, incorporando-as nas tramas de suas vidas e utilizando-as para a definição de seu próprio gênero. É por isso que este trabalho realizara uma análise em dois planos: a figura de Ricardo Arjona enquanto produto da indústria cultural e, simultaneamente, o conjunto de significados que a partir dele são incorporadas ao fã-clubes oficial do artista em Buenos Aires.

Palavras-chave: música, gênero, identidade.

Sexualidades, Cuerpos e Histórias de Amor en la Música Romântica: Configuración de Identidades de Género en un Club de Fans de Ricardo Arjona

Entendiendo a las identidades como un proceso que tiene lugar en ámbitos históricos específicos (Hall, 2003) - que hoy están fuertemente marcadas por las lógicas de las industrias culturales - ; el presente trabajo se propone indagar sobre el papel del consumo de música en la configuración de las identidades de género. Para ello haremos foco en las prácticas y representaciones que se construyen alrededor del consumo de música romántica, específicamente de la producción musical de Ricardo Arjona. La elección de éste objeto no es azarosa: sus letras hablan de cuerpos y sexualidades construyendo sentidos sobre feminidad, masculinidad y relaciones posibles entre los géneros. Ahora bien, el problema del vínculo entre música e identidad no es de qué manera la música expresa o refleja identidades previamente construidas; sino cómo los sujetos, posicionados en determinados espacios, dan sentido a las interpelaciones musicales, incorporándolas a las tramas de sus vidas y utilizándolas para la definición de su yo generizado. Es por ello que este trabajo realizará un

análisis en dos planos: de la figura de Ricardo Arjona en tanto producto de la industria cultural y, simultáneamente, de la trama de sentidos que a partir de éste se construyen en el club de fans oficial del artista en Bs As.

Palabras clave: Música, Gênero, Identidade.

“La única [canción] que cuenta mi historia es ‘Quién diría que son años los que llevamos de la mano’. Esa es la historia con mi marido”, dice Celina, una mujer de 50 años fanática de Ricardo Arjona. A partir de allí, este artículo se propone pensar en el papel de la música en la configuración de las identidades de género. ¿De qué manera las narrativas de la música que escuchamos forman parte del horizonte de sentidos en el cual podemos inscribir nuestros sentimientos? ¿Cuál es el “valor” de la música para un grupo de mujeres?

Este trabajo forma parte de la investigación que estoy realizando para mi tesis doctoral en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En ella propongo analizar de qué modo se configuran las feminidades en la cultura contemporánea y qué papel juega en ese proceso el consumo cultural de música. Específicamente, tomé como objeto de estudio la producción musical de Ricardo Arjona y estoy realizando hace dos años un trabajo de campo con el club de fans oficial del artista en Buenos Aires[2]. Si bien las especificidades del mismo no son relevantes para este análisis, es necesario situar el estudio aquí propuesto en un punto importante de la investigación. Como muchas de las investigaciones realizadas en el marco de las Ciencias Sociales, ésta entiende que las configuraciones de sentidos de cada época están fundadas por el lenguaje, pero lo difícil es responder es cómo interviene el mismo, de qué manera se da ese proceso.

Por eso, y para cuestionar la estabilidad de los enunciados que dictaminarían “lo que es una mujer” de manera esencialista y ahistórica, que negaría la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de “mujeres”[3]; esta investigación propone dar cuenta de universos de sentidos que hacen inteligibles las feminidades y las inscribe en un proceso histórico de sentidos sobre los géneros. ¿Cuáles son los recursos disponibles de la cultura de una época para definir las feminidades? Y, conjuntamente, ¿qué construyen algunos sujetos como sentidos de feminidad?

Es por ello que aquí proponemos comenzar a reflexionar dónde está(n) la(s) feminidad(es) contemporánea(s) o, más específicamente, cómo se puede ser mujer en la contemporaneidad. Para trabajar en ello entenderemos, junto con Butler, al sujeto como categoría lingüística y al lenguaje como posibilidad de inteligibilidad de los géneros. Si el sujeto se ve obligado a buscar reconocimiento de su propia existencia en categorías, términos y nombres que no ha creado, a buscar los signos de su propia existencia fuera de sí[4], ¿qué quiere decir “buscar los signos de su propia existencia fuera de sí?”. Para este trabajo “ese fuera de sí” está constituido



por el lenguaje, un lenguaje que, en la cultura contemporánea, está informado por las industrias culturales.

Por este motivo, la investigación en la que este trabajo se inscribe optó por centrar la mirada en la producción musical de Arjona y los sentidos que a ésta se le atribuyen, ya que este producto se caracterizan -en continuidad con otros textos de las industrias culturales actuales, tales como los televisivos y gráficos- por hablar de feminidades, masculinidades y relaciones entre los géneros de manera preponderante. Esto tiene que ver, claro está, con que la música romántica -de la que este producto musical es representante- se caracteriza por contar historias de amor que están narradas por un enunciador masculino, donde aparece una y otra vez el encuentro entre un varón y una mujer, la declaración, el conflicto de la pareja heterosexual, el desenlace, el matrimonio y la separación: "toda una vida" con su *ciclo de vida* auestas[5]. A su vez, en este estilo musical los arquetipos y lugares femeninos y masculinos están bien diferenciados: entre los modelos sobresalen el hombre abandonador y el hombre abandonado, mientras la mujer es santa o puta y el modelo de pareja es monogámica y heterosexual (ídem). Y el amor es la clave de lectura de muchos de los vínculos.

Si bien las líricas de Arjona pertenecen al género romántico, su inscripción en el mismo es compleja ya que no responde estrictamente a los parámetros antes mencionados. En sus letras aparecen también ciertas referencias a la capacidad de goce de las mujeres, modelos corporales no hegemónicos, la inteligencia como arma de seducción, así como también un gran repertorio que hace referencia a diferentes escenarios políticos. A su vez, la presencia de algunas canciones no estructuradas en torno de esta única matriz sexual hegemónica, ni sobre la fidelidad como consigna y condición de las uniones heteroafectivas, dan cuenta de que la diversidad sexual como orientaciones posibles del deseo es un horizonte de sentidos en esta producción musical[6].

Ahora bien, en este trabajo proponemos problematizar ciertos sentidos sobre las feminidades contemporáneas tomando como punto de partida lo que sobre éstas aparecen en la producción musical de Arjona, analizando dos soportes diferentes: por un lado los enunciados en un suplemento -Las 12- de un diario argentino de tirada nacional -Página 12- dedicado a problematizar cuestiones de género y, por otro, algunos fragmentos de entrevistas realizadas a sus fanáticas. El objetivo será confrontar dos modos posibles de entender formas feminidades contemporáneas y las posibilidades de acción de los sujetos frente a los discursos entendidos como hegemónicos.

Interpelando al género

Uno de los temas más conocidos de Arjona es *Señora de las cuatro décadas*, canción que lo llevó a la fama y que mediáticamente lo vinculó, desde ese entonces, a un público femenino

de mediana edad, independientemente de que los datos de venta o la composición del público sean heterogéneos.

Señora de las cuatro décadas/Y pisadas de fuego al andar
Su figura ya no es la de los quince/ Pero el tiempo no sabe marchitar
Ese toque sensual/ Y esa fuerza volcánica de su mirar
Señora de las cuatro décadas/ Permítame descubrir
Que hay detrás de esos hilos de plata/ Y esa grasa abdominal
Que los aeróbicos no saben quitar
Señora/ No le quite años a su vida
Póngale vida a los años que es mejor (...)
Porque nótele usted/ Al hacer el amor
Siente las mismas cosquillas/ Que sintió hace mucho más de veinte
Nótele así de repente/ Es usted amalgama perfecta
Entre experiencia y juventud
Señora de las cuatro décadas/ Usted no necesita enseñar
Su figura detrás de un escote/ Su talento está en manejar
Con más cuidado el arte de amar/Señora de las cuatro décadas
No insista en regresar a los 30/ Con sus 40 y tantos encima
Deja huellas por dónde camina/ Que la hacen dueña de cualquier lugar
Cómo sueño con usted señora.... imagínese
Que no hablo de otra cosa que no sea de usted
Qué es lo que tengo que hacer señora
Para ver si se enamora/ De este 10 años menor.
Señora de las cuatro décadas, Álbum Historias (1994)

Como todo texto, éste ha sido interpretado de diversas maneras. A continuación presentaremos algunos argumentos esgrimidos en el Suplemento Las 12 de Página 12 titulado *Por qué nos gusta tanto Arjona*[7]. En el mismo aparecen seis artículos escritos por actrices, periodistas y personajes del ámbito artístico de la Argentina que analizan los temas que consideran más conocidos del artista y lo que ellos significarían en términos de afirmación del patriarcado, el sexismo y los roles de género más conservadores. A continuación, un fragmento de una de las notas:

“Que no exista la más remota posibilidad de cumplir cuarenta años sin que te canten de memoria o en karaoke *Señora de las cuatro décadas*, ya es razón suficiente para querer pasar a los 50 sin escala (...) Ya el primer verso pone a la cumpleañera en una situación incómoda. Vino dispuesta a cumplir 40 y resulta que le regalan un eufemismo que es peor que la enfermedad (...) *Permítame descubrir qué hay detrás de sus hilos de plata y esa*

grasa abdominal que los aeróbicos no saben quitar. ¡Carne sobrante y colgante! Se sorprende ella gritándose a sí misma en su propio cumpleaños mientras imagina al explorador manoteando tripas buscando quién sabe qué escatológico tesoro (...) Y si no tiene o no le molesta la panza, a fajarse. La Señora sigue atónita, moviéndose al compás preguntándose si todos se han vuelto locos en esta fiesta o si han estado estos años esperando que llegara Arjona para reírse de ella con una que cantemos todos[8]”.

¿Qué se desprende de este análisis? En primer lugar, no cabe ninguna posibilidad de que a una mujer le guste este tema o que, siguiendo un camino deductivo, que a la que le gusta Arjona le gusta este tema. Sin embargo, el vínculo entre ciertas representaciones sobre la feminidad y el modo en el que son consumidas por mujeres de diferentes edades es mucho más complejo. Al respecto, Celina, una integrante del club de fans de 50 años, dice:

(...) yo lo conocí [a Arjona] por Señora de las cuatro décadas y me sentí re mal por lo de la grasa abdominal. Y yo la tenía por ser madre de mellizos. No me olvido más, iba en el 180 y cuando lo escuché pensé “¡ay dios mío, que esto no lo escuche nadie!”. ¡Me moría de vergüenza!. Y cuando salí de trabajar me compré el cd porque pensaba, ¿cómo pueda cantar esto este hijo de puta. Y ahí escuche otras canciones que me gustaron (...) [Es que] mi gran complejo era la panza, y lo sigue siendo, de hecho pienso que algún día me la tengo que hacer. Imaginate, yo tuve mellizos, engordé 20 kilos y tuve cesárea. Entonces fue escuchar “esa grasa abdominal”y ¡no lo podía creer! (...) Cuando lo escuché yo me esforzaba por meter la panza.

Lo que en este testimonio aparece son varias cuestiones: una, que es la más obvia, que a una fanática de Arjona puede no gustarle todo el repertorio del artista, como pasa con todos los consumos culturales. Pero el problema está en que el concepto de fanatismo parece quitarle al sujeto que así se nombra toda capacidad de discernimiento y decisión. En segundo lugar, también aparece en la letra, y en la interpretación que Celina hace de ella, la importancia del tratamiento de temáticas que refieran los cambios en los cuerpos de las mujeres, ya sea por el paso del tiempo o por un momento vital como es el embarazo. Si bien esto puede ser interpretado como una incomodidad frente a una supuesta burla (Las 12) o incomodidad frente a una supuesta exposición a partes del cuerpo que quieren ocultarse (Celina), lo claro es que allí aparece un tema que se juega en la configuración de las feminidades contemporáneas: y ese es los modos posibles de los cuerpos de las mujeres[9].

Es en esta línea que también se inscribe el relato de Mariana, una profesional de 50 años que forma parte de la comisión directiva del club de fans, que recuerda que éste fue el primer tema que conoció de Arjona:

En ese momento yo estaba pasando una situación de vida bastante delicada, mi mamá se quedó ciega (por diabetes) y la tenía conmigo. Y la vi yendo al baño, la vi desde mi pieza,

y empecé a verla, y tenía esa canción en la cabeza y la vi a mi mamá ya grande, que estaba gordita. Entonces después que se acostó ella fui y yo me miré en el espejo. A todo esto te cuento que ¡yo tenía 10 kg de más y no estaba embarazada! Entonces me ví y me pregunté cómo había llegado yo a ese punto, que era lo que me había pasado, ¿donde había estado yo? (...) Yo estaba trabajando todo el día, tenía dos hijos, atendía mi casa, mi mamá ¿cómo fue que yo engordé 10 kg?? Estuve pensando toda la noche (...).

Aquí aparece un elemento que va a ser recurrente en muchas de las entrevistas: la vinculación entre las canciones de Arjona y distintos momentos del ciclo vital de las mujeres que lo escuchan, ya que la música tiene la capacidad de organizar nuestra sensación del tiempo[10]. Y también aparece, por un lado, el cuerpo femenino: el de su madre y el de ella, la gordura; y los roles de género asignados a esos cuerpos.

Yo me dije: “no estoy embarazada, no puedo tener 10 kg de más”. Empecé a hacer dieta, fui al médico, a hacer gimnasia, me puse en órbita y empecé a estudiar italiano. Empecé a hacer cosas para mí (...)

En este fragmento confluyen varios factores: reencontrarse con su cuerpo y con las actividades que le dan placer, con el deseo y con la música de Ricardo. La trama que allí se teje es la que motoriza el vínculo entre éstas mujeres y éste producto musical. No hay allí una pasividad de escucha que sólo las llevaría a aceptar, de manera resignada, el paso del tiempo y los cambios corporales que el mismo trae aparejado –y la supuesta burla que el tema haría de estos tópicos–; sino que este consumo es un momento de producción otro, que no se inscribe en textos, claro está, pero que tiene que ver con las variadas formas de utilizar los textos que las industrias culturales difunden[11].

La importancia de los ciclos vitales y la puesta en palabras de esos procesos es central tanto en la música de Arjona como en los relatos de sus fans. Algo de lo que dice Celina puede aportarnos claridad en esa línea:

(...) una sola canción me identifica y es Quién diría. Es la única que cuenta mi historia. “Quién diría que son años los que llevamos de la mano”. Es la historia con mi marido (...)
(...) yo era toda la fifi y él... éramos el groncho y la dama (...).

Aquí aparece el mecanismo a través del cual una canción cobra sentido para una de sus fans: vincularlo con su propia vida, con su trayectoria vital con su marido es lo que pone en escena el proceso de identificación, el drama del reconocimiento[12]. Esa letra resuena en Celina como una parte de su vida, como representación posible de la misma. Esto tiene que ver, a su vez, con el modo en el que Celina vincula sus consumos culturales con sus ciclos vitales. Al respecto de la muerte de Sandro –cantante popular argentina que murió a principios de 2010–, ella señala que fue a su velatorio “para darle un cierre a una etapa de mi vida”. Una etapa vinculada a su juventud, a su relación con su madre, al comienzo de su noviazgo con su

marido[13]. Es así que las líricas que se analizan únicamente desde una dimensión que pretende ser tanto estética como políticamente correcta en términos de género, ya que denunciaría el supuesto machismo y patriarcado que reluce en las líricas de Arjona[14], cobran otras significaciones en el marco de los relatos de personas que las eligen para “armar” partes de sus vidas.

Es esta imposibilidad de dividir dos momentos del análisis (el textual y el de los usos) lo que impide a cada una de las notas publicadas por Las 12 responder a la pregunta con la que titulan el suplemento y que lxs lleva a incluir afirmaciones de este tipo:

Sí, es cierto, vengo a ser una especie de militante antiArjona (...) lo de este tipo es casi inexplicable (...) Entendámonos: no es chinguichingui, no es una que sepamos todos para pasar el rato, no es que canta mal pero queda disimulado por lo melódico, o no es que esto se subsume en que canta bien. No, no y no: es malísimo de toda maldad. ¿Y entonces? Y entonces no sé. Lo único que se me ocurre, como hipótesis muy doméstica, es que el público que lo sigue encuentra en esas letras bizarras algo así como una sencillez compleja y que, en consecuencia, siente al adefesio como un hecho provocativo, raro pero entendible, o incomprensible pero curioso.

Y el resto lo haría que el tipo está fuerte y esa cosa de algunos públicos masivos, capaces de sentir que el cantante dedica los temas al oído y sentimientos particulares de cada quien. De otro modo, a mí por lo menos no me entra en la cabeza que enormes multitudes se enganchen con que hay que aclarar el panorama porque hay pingüinos en la cama; o que algo es más raro que ver a Lady Di en el subte de París (...) su caso se relaciona con la devaluación que sufre el buen gusto a nivel de este tipo de masividad. Y más específicamente, el crecimiento del desprecio por el buen lenguaje[15].

(...) ¿Cuál es, en cambio, el raciocinio que puede aplicarse a las barbaridades que escribe y compone Arjona? Ninguno, como no sea –para subrayar aquello de la teoría de café– que el tipo encontró un código de lo raro o, mejor, de lo escatológico. Que eso prendió muy fuerte por alguna razón. Y que entre él y su público lo retroalimentan, al código, porque hallaron una suerte de símbolo de pertenencia, de identificación, a través de lo horrible (...) (Aliverti, Eduardo[16]).

¿Qué es lo que afirma este tipo de comentario respecto de las personas que escuchan Arjona? “Malísimo de toda maldad”, “adefesio”, “devaluación del buen gusto”, “desprecio por el buen lenguaje”, “barbaridades”, “símbolo de pertenencia a través de lo horrible” son sólo algunos de los significantes que resumen de manera brutal lo que muchos intelectuales afirman respecto de prácticas y consumos populares. Lo que falta, según muchos estudios legitimistas[17] de la cultura, es un *raciocinio* que explique el por qué del fenómeno. Probablemente el problema está en el que mira y no en lo mirado, en definir a las personas que lo escuchan como

“públicos masivos”, ¿qué es el público masivo? ¿una masa indiferenciada de personas que consume aquello que le impone el mercado a través de un “tipo que está fuerte”? Lo que afirma Aliverti al pasar, que estas personas pueden sentir que el cantante habla de “sentimientos particulares de cada quien” no es un dato menor. Problematicar mucho más esta frase podría ser un buen comienzo para pensar de qué modo los sentimientos, los actos, los pensamientos de los sujetos cobran sentido en una cultura que tiene enunciados que los hacen inteligibles, que los inscribe en un proceso histórico de significaciones sobre -en este caso- los géneros y sus vínculos posibles. Claro está que la música de Arjona no es lo único que estas mujeres tienen a su disposición, pero sí es un universo de sentidos que, a través de un formato musical, les es cotidiano y placentero.

A modo de cierre

Si “el sujeto busca los signos de su propia existencia fuera de sí”^[18] y ese fuera de sí está constituido por el lenguaje, este trabajo entiende que las industrias culturales en general y la música romántica en particular, son parte de ese “exterior” y que el mismo está constituido por el código retórico de lo amoroso en las culturas contemporáneas. El relato de la música romántica es parte de la educación sentimental de una cultura, ya que enseña parámetros de lo que se considera posible en las relaciones amorosas, lo deseable, lo bello y lo placentero; y otorga marcos conceptuales para hacer inteligible diversos momentos de la vida de las personas. Que en la música occidental de la segunda mitad del siglo XX esté compuesta en su mayoría por canciones de amor^[19], nos habla no sólo de un dato estadístico sino de un aspecto fundamental de los usos de la música: las canciones de amor son centrales para muchas personas para darle voz y forma a sus emociones^[20].

Esta afirmación no pretende tirar por la borda los análisis que marcan los sesgos patriarcales de muchos textos masivos. Es indudable que las industrias culturales elaboran, condensan y estabilizan públicamente modelos de masculinidad y feminidad hegemónicas, estableciendo pautas socioculturales que participan activamente en la producción de definiciones sobre lo que “es” y/o “debe ser” una mujer y un varón, las conductas que les “corresponden” diferencialmente, los valores morales de lo que es correcto e incorrecto en cada uno de estos dominios. Pero una cosa es el papel de las industrias culturales en general y de la música romántica en particular, y otra es el por qué interpelan.

Es por ello que una pregunta como *Por qué nos gusta tanto Arjona* debe indagar, simultáneamente, en torno a un doble problema. Por un lado, sobre el carácter regulador de las industrias culturales, a partir del rol que desempeñan al definir y producir qué es una mujer y qué roles/características/facultades/etc. les serían propias. Pero, por el otro lado, es clave investigar también sobre el modo en que estos textos se vinculan los procesos identitarios de los sujetos. La música es –entre otras cosas- utilizada por algunas mujeres para elaborar

sucesos de la propia vida de manera colectiva y, en ese camino, eligen aquellas producciones que les permiten activar distintos procesos de identificación. Al mismo tiempo, posibilita también soñar con prototipos de masculinidad que, reforzando en algunos casos la matriz heteronormativa dominante, construyen vínculos entre los géneros que provocan placer en sus escuchas.

Por lo antedicho, las afirmaciones del tipo “síntoma de pertenencia a través de lo horrible” (E. Aliverti) publicadas por el suplemento Las 12 son ofensivas e irrespetuosas y, lo que es más importante para un periódico que intenta problematizar y cuestionar las configuraciones genéricas contemporáneas, absolutamente empobrecedor para el debate.

En cambio, indagar sobre el por qué de la importancia de la música romántica en la cultura contemporánea y en el modo en el que la misma se articula con configuraciones de género específicas en un grupo de mujeres de edades diversas puede ser un comienzo más productivo para responder a la pregunta *Por qué nos gusta tanto Arjona*.

Notas

[1] Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magister en Comunicación y Cultura, doctoranda en Ciencias Sociales. CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad de San Martín. carolinaspataro@yahoo.com.ar.

[2] Desde hace más de diez años un grupo de alrededor de 30 mujeres de diferentes edades se reúne en un bar del centro de la ciudad de Buenos Aires los primeros sábados de cada mes con la excusa de hablar de su ídolo, Ricardo Arjona. Ellas forman parte del club de fans oficial del artista en Buenos Aires y definen a ese espacio como *su lugar de libertad*. Desde allí promocionan su producción musical, realizan tareas solidarias y encuentran amistades.

[3] BUTLER, JUDITH. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2007.

[4] BUTLER, JUDITH. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

[5] DE LA PEZA CASARES, CARMEN. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-X y Miguel Ángel Porrúa, 2001.

[6] Como es el caso *Que nadie diga*, sobre un joven gay; *Iluso*, donde aparece una pareja de mujeres lesbianas; así como también otros que cuestionan la fidelidad sexual del matrimonio como *Historia de taxi*.

[7] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5617-2010-04-06.html>

[8] Liliana Viola, Las 12 2/4/10 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/5617-594-2010-04-03.html>

[9] Es interesante señalar que este tema también ha sido interpretado por otras fanáticas y por algunos discursos mediáticos como la reivindicación de la sensualidad de un cuerpo femenino no hegemónico (respecto del aspecto, peso y/o “vitalidad” supuestamente deseables), motivo por el cual “conquistó” a un gran público que no

se sentía representado en los textos centrados en mujeres jóvenes y esculturales producidos por los medios masivos de comunicación. De allí que Arjona haya quedado catalogado como un cantante para mujeres de mediana edad.

[10] FRITH, SIMON. “Hacia una estética de la música popular” en Francisco Cruces y otros (eds) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

[11] DE CERTEAU, MICHAEL. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

MARTÍN BARBERO, JESÚS. “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, nº 10, México, 1983.

[12] MARTÍN BARBERO, ídem.

[13] Podríamos pensar que las industrias culturales funcionan aquí como mediadoras en la configuración de los sentidos sobre la temporalidad. Recordar a un cantante y vincularlo con una etapa de la vida o, a la inversa, recordar una etapa de la vida en relación a un cantante, son signos de la pregnancia que la cultura masiva en la inteligibilidad de los ciclos de la vida.

[14] Esto no quiere decir que este producto musical no pueda ser analizado en ese sentido, sino que hacer foco sólo en ese aspecto es obturar posibles análisis que den cuenta de la positividad de las prácticas de los sujetos frente al supuesto omnipresente poder de los medios.

[15] Este comentario se vincula con el que Fito Páez, cantante argentino vinculado al mundo del rock, sostuvo también respecto al éxito de Arjona en Buenos Aires: “*si la ciudad le da 35 Luna Parks a Ricardo Arjona y a Charly García le da dos, tenés que pensar qué significan la política, los diarios, en esa ciudad, en la que hay valores que fueron aniquilados*”.

[16] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/5617-597-2010-04-02.html>.

[17] Al decir de Grignon y Passeron, “la teoría de la legitimidad cultural corre el riesgo, por su integrismo enunciativo, de conducir *allegitimismo* que, bajo la forma de *miserabilismo*, no puede sino computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos, ya adopte el tono del recitativo elitista o el tono del paternalismo”. GRIGNON, CLAUDE Y PASSERON, JEAN CLAUDE. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991:31.

[18] BUTLER, 2001, ídem.

[19] FRTIH, 2001, ídem.

[20] ídem.

Referências Bibliográficas

BUTLER, JUDITH. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. México: Paidós, 2007.

----- **Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.



DE CERTEAU, MICHAEL. **La invención de lo cotidiano.** México: Universidad Iberoamericana, 1996.

DE LA PEZA CASARES, CARMEN. **El bolero y la educación sentimental en México.** México: UAM-X y Miguel Ángel Porrúa, 2001.

FRITH, SIMON. “Hacia una estética de la música popular” en Francisco Cruces y otros (eds) **Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología.** Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

GRIGNON, CLAUDE Y PASSERON, JEAN CLAUDE. **Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

MARTÍN BARBERO, JESÚS. “Memoria narrativa e industria cultural”, en **Comunicación y cultura**, nº 10, México, 1983.