

DE LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA A LA SOCIOLOGÍA MUSICAL. NUEVOS PARADIGMAS EN LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA Y SOCIEDAD

FERNÁN DEL VAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

fernandelval@gmail.com

ORCID iD: orcid.org/0000-0001-9640-9393

FROM SOCIOLOGY OF MUSIC TO MUSICAL SOCIOLOGY. NEW PARADIGMS IN THE STUDIES ABOUT MUSIC AND SOCIETY

Cómo citar este artículo / Citation: del Val, F. 2022. De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad, *Revista Internacional de Sociología* 80 (2): e204. <http://doi.org/10.3989/ris.2022.80.2.20.135>

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Recibido: 09.10.2020. **Aceptado:** 08.09.2021.

Publicado: 27.06.2022

RESUMEN

Este trabajo explica algunos de los avances teóricos y metodológicos que se han producido en las últimas décadas en la sociología de la música, un campo que ha dinamizado en gran medida la sociología de la cultura y de las artes. El texto analiza las principales escuelas surgidas en la segunda mitad del siglo XX, para contraponerlas con la *sociología musical* que aparece tras el giro cultural de la sociología, con autores como Antoine Hennion, Georgina Born o Tia DeNora. En las conclusiones, el trabajo problematiza algunos de esos hallazgos recientes, en busca de una síntesis entre las diversas perspectivas.

ABSTRACT

This work explains some of the theoretical and methodological advances that have occurred in recent decades in the sociology of music, a field that has greatly energized the sociology of culture and arts. The text analyzes the main schools that emerged in the second half of the 20th century, to contrast them with the “musical sociology” that appears after the cultural turn of sociology, with authors such as Antoine Hennion, Georgina Born or Tia DeNora. In the conclusions, the work problematizes some of these recent findings, in search of a synthesis between the diverse perspectives.

PALABRAS CLAVE

Born; DeNora; Hennion; Sociología de la música; Sociología musical.

KEYWORDS

Born; DeNora; Hennion; Musical sociology; Sociology of music.

Recientes trabajos (Rodríguez Morató 2017) han mostrado la importante evolución teórica y metodológica que se está dando en el campo de la sociología de la cultura y de las artes, pudiéndose hablar de una *nueva sociología de las artes*. Dentro de esta evolución, la sociología de la música está siendo una de las ramas que más ha aportado a la misma, destacando las contribuciones de autores como Antoine Hennion, Tia DeNora o Georgina Born. La viveza y la cohesión de la sociología de la música actual se puede percibir en nuevos trabajos compilatorios (Shepherd y Devine 2015) que muestran cómo las escuelas de análisis se están consolidando, generando un corpus teórico acumulativo de gran relevancia.

En el caso de la sociología de la música en España, esta rama está en pleno desarrollo, destacando algunos trabajos (Noya 2017; Noya, Val, Muntanyola 2014; Hormigos 2008; Steingress 2008) que han trazado un recorrido amplio por la historia de la sociología de la música, prestando gran atención a las aportaciones de autores clásicos de la sociología como Max Weber o Theodor Adorno, pero sin profundizar lo suficiente en los principales autores y corrientes contemporáneas, ni en el giro epistemológico que se ha dado en la disciplina.

Siguiendo a Rodríguez Morató (2017: 18), la sociología de la cultura que aparece en Europa y en los Estados Unidos a partir de los años sesenta, y que alcanza su madurez en los años setenta y ochenta, representada por sociólogos como Howard Becker, Pierre Bourdieu o Richard A. Peterson, sirvió para consolidar la idea de que el arte no era tanto un reflejo de la sociedad como el resultado de las relaciones implicadas en la producción artística. Tras el llamado *giro cultural* (Bennet 2008; Steingress 2008) que se dio en la sociología a partir de los años noventa, la sociología de la música comienza a plantearse si la música, y el arte en general, no son tanto producto de las relaciones sociales que las rodean, sino más bien generadoras de esas mismas relaciones sociales, reivindicando un análisis que tome más en cuenta lo estético, pasando de una "sociología de la pintura a una sociología de la pintura" (Shepherd y Devine 2015: 10) o de una "sociología de la música a una sociología musical" (DeNora 2010). De fondo, lo que se ha producido es un cambio epistemológico y metodológico importante; epistemológico porque se replantea la forma de entender la relación entre cultura y sociedad, dejando atrás las teorías del reflejo, que entienden que la cultura y el arte reflejan las estructuras sociales, para plantear que el arte, y la música en el caso que nos ocupa, es un elemento capaz de generar lazos e interacciones sociales. La música dejaría de ser entendida como la variable dependiente, siendo las estructuras sociales la independiente. Así, la relación entre música y sociedad se plantearía desde un plano de igualdad y

de mutua interacción. A su vez, lo que estos autores proponen metodológicamente es una reivindicación de las metodologías cualitativas (entrevista en profundidad, observación participante, etnografía), sobre todo en el análisis de los consumos culturales, frente al habitual uso de la encuesta.

El objetivo de este artículo es el de explicar los principales autores y escuelas que se han dado en la sociología de la música reciente. Para ello, el trabajo se dividirá en dos apartados: en el primero, se expondrán de forma breve las principales teorías y escuelas en torno a la música y la cultura surgidas a partir de los años sesenta (la producción de la cultura, los mundos del arte, los campos culturales y los estudios culturales), que sirvieron para consolidar un abordaje sociológico de la música. En el segundo apartado, se analizará el giro de la disciplina a partir de los años noventa, exponiendo los autores y corrientes más importantes. En el apartado de conclusiones, se evaluarán de forma crítica algunos de los aspectos sustanciales de estas aportaciones, defendiendo la necesidad de equilibrar el peso de los aspectos estructurales en algunas de las teorías recientes.

LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

En este apartado, se profundizará en cuatro perspectivas de análisis de la música y de la cultura que emergen en los años setenta y ochenta del siglo pasado, así como en la problematización que de algunos de sus presupuestos teóricos y empíricos se ha hecho. Como apunta Rodríguez Morató (2017: 14), estas escuelas plantearon una revisión de la sociología de la cultura previa, construida a finales del siglo XIX y principios del XX, guiada por los postulados de la filosofía y de las humanidades, en la que el discurso artístico se celebraba de forma acrítica. Frente a estos planteamientos, algunos autores trataron de romper con la separación entre los análisis internos (centrados en explicar el valor de la obra de arte por sí misma) y los análisis externos (que buscan explicar las obras a partir de la estructura social), para proponer un análisis de las obras a partir del espacio social en el que se generan. Ese espacio, que para Bourdieu será denominado 'campo' y para Becker 'mundo del arte', será el principal foco de atención.

En términos generales podemos entender que esta sociología de la cultura entiende que el arte, la creatividad o la idea de genio artístico no existen, sino que son producto de las relaciones sociales que alumbran a la obra artística. La obra póstuma de Norbert Elías, *Mozart: sociología de un genio* sería un ejemplo de cómo el desarrollo de un artista se encuentra profundamente relacionado con el entramado social del que forma parte. Si la sociología de la religión de Emile Durkheim (1982)

intentó mostrar las raíces sociales de los fenómenos religiosos, argumentando que “Dios es la sociedad”, podríamos decir que la sociología de la cultura ha buscado acabar con el mito del genio artístico, mostrando que “el arte es la sociedad”.

Aunque estos autores han prestado una atención desigual al fenómeno musical, lo relevante en todos ellos es que han creado escuelas de análisis de la sociología de la música que siguen vigentes. Pasemos a analizarlas.

La producción de la cultura

La sociología de la música y, por extensión, la sociología de la cultura y de las artes, se transformaron profundamente a partir de la aparición de la perspectiva de la producción de la cultura en Estados Unidos, a finales de los años setenta (Rodríguez Morató 2017; DeNora 2004; Dowd 2004;) Esta perspectiva, representada en gran medida por Richard A. Peterson, se centró en analizar que la música es producto del entorno en el que se crea, se interpreta y se disemina (Dowd, 2004: 251).

Siguiendo a Roy y Dowd (2010), dentro de esta perspectiva han existido dos grandes líneas de análisis: una primera, centrada en analizar las organizaciones e instituciones que ayudan, colaboran y facilitan la labor de los músicos. Ante la idea del artista como ente creativo aislado, la producción de la cultura se fija en las organizaciones formales e informales (estudios de grabación, orquestas, compañías de ópera, promotores, representantes, discográficas...) de las que los músicos forman parte. Ejemplo de esta línea son los trabajos de DiMaggio (1982) sobre la legitimación de la música clásica en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. DiMaggio explicó que la música clásica apenas tenía una base social en ese país hasta que las clases altas bostonianas crearon un apoyo organizativo (concretado en las orquestas sinfónicas sin ánimo de lucro) que ayudó a divulgar la música clásica, y a institucionalizarla como una forma musical superior a las músicas populares. Podemos observar que uno de los aspectos más relevantes de este abordaje es la idea de que los géneros musicales y las clasificaciones culturales no dependen exclusivamente de criterios estéticos, sino que hay que analizar también la labor de las organizaciones sociales, cuestión sobre la que también han trabajado Peterson (1997), en torno al *country*, y Lena y Peterson (2008) sobre los géneros en las músicas populares. La segunda línea de análisis se ha centrado en los estudios sobre industria musical, como el trabajo pionero de Peterson y Berger (1990) sobre los ciclos de producción en la industria discográfica, abriendo un campo de estudio en el que han profundizado autores como Frith (1981) o Negus (2005).

Otro ejemplo que nos puede ayudar a entender las aportaciones de esta escuela es el artículo de Richard A. Peterson “Why 1955?” (1990), en el que explicó la emergencia del *rock’n’roll* a partir de cambios en las industrias culturales y en los derechos autorales. Si bien la aparición del *rock’n’roll* se ha explicado en ocasiones desde un punto de vista demográfico (los hijos del *babyboom* como nuevo grupo de consumo) o desde la idea romántica del *rock’n’roll* como un género nuevo, producto del ingenio de músicos con capacidades únicas (Elvis Presley, Jerry Lee Lewis), Peterson desdeña esos argumentos para proponer un análisis centrado en los cambios en las industrias culturales, a partir de seis elementos: cambios en las leyes, patentes y derechos de autor; cambios tecnológicos; cambios en la industria; cambios en la estructura organizacional; cambios en las carreras ocupacionales y, por último, cambios en el mercado. De forma minuciosa, Peterson desgrana todas y cada una de las transformaciones en esos ámbitos, y la forma en que esos cambios afectaron a la emergencia del *rock’n’roll*, para mostrar que dicho género no es producto de genios, sino efecto de transformaciones industriales más profundas.

La producción de la cultura también ha prestado atención a cuestiones sobre consumo cultural, a través del conocido concepto del *omnívoro cultural*. Con este concepto, Peterson y Kern (1996) plantearon, en los años noventa, que en Estados Unidos se estaba dando un cambio en el consumo de las elites: de las prácticas exclusivistas a las omnívoras. La hipótesis de estos autores era que las clases altas ya no utilizaban la alta cultura como forma de distinción, tal y como planteaba Bourdieu (1991), frente a las clases medias o bajas, sino que su consumo cultural se había diversificado, más que el de cualquier otro grupo social. Las encuestas a partir de las que se establecen estas hipótesis partían de preguntas sobre el gusto en géneros musicales. El gusto elevado lo ligaban a la música clásica y a la ópera, mientras que el *rock*, el *country* o el *blues* serían géneros propios de un gusto popular. Los datos de la encuesta mostraron, efectivamente, un aumento de las elecciones de géneros ligados a las clases medias o bajas por parte de las clases altas (Peterson y Kern 1996: 902). Fernández y Heikkilä (2011) plantean que el paso de los consumidores *unívoros* a los omnívoros hay que explicarlo a partir de una serie de cambios estructurales en las formas productivas (la emergencia del *posfordismo*), la aparición de las clases creativas, y la ruptura entre alta cultura y cultura popular.

Pero, como ha observado Ariño (2007), estas nuevas formas de consumo, como el *omnivorismo*, no implican una desaparición de los criterios de distinción, sino una sofisticación de este tipo de formas de clasismo. Algunos autores han mostrado que las distinciones se manifiestan no tanto por los

gustos como por los disgustos, siendo los géneros musicales asociados a un estatus cultural bajo (*heavy metal, rap, country*) los que mayor rechazo presentan para sujetos de estatus elevado (Bryson 1996). Por su parte, Atkinson (2011), en una línea similar, mostró la importancia de tener en cuenta las jerarquías dentro de las músicas populares a la hora de analizar los consumos. Géneros como el *rock* de los años sesenta o el *triphop* están mejor valorados por aquellos sujetos más cultivados. Fernández y Heikkilä (2011: 598) recogen también varias críticas sobre aspectos metodológicos, proponiendo abordajes cualitativos (a través de la entrevista en profundidad) que ayuden a profundizar más en las diferencias del gusto. Estos autores realizan también una interesante diferenciación entre gusto y prácticas culturales, mostrando que la focalización en el primer aspecto ha dejado de lado el estudio de lo segundo, lo que proporcionaría más información sobre el uso que hacen los sujetos de la cultura y la música.

A grandes rasgos, podemos concluir a que las aportaciones de esta corriente han sido relevantes para analizar la estructura organizacional de la música, sobre todo en cuestiones ligadas a la industria musical, a la gestión cultural, mostrando la importancia que los aspectos legales, tecnológicos y económicos tienen. A su vez, podemos observar que esta escuela, volcada en desgranar aspectos macrosociales, no ha estado tan atenta a los aspectos micro (el papel creativo de los sujetos) ni tampoco ha trabajado sobre los conflictos simbólicos que se generan en los espacios musicales. Desde el punto de vista del consumo musical, el concepto de omnívoro aporta cierto dinamismo a la forma de concebir los consumos, mostrando que las formas de distinción de las clases altas son complejas y cambiantes. Investigaciones recientes han ayudado a reconstruir el concepto y a mostrar que, desde abordajes cualitativos y longitudinales, en los que las jerarquías entre géneros musicales y culturales sean tenidas en cuenta, podremos entender con mayor profundidad el papel del gusto en las sociedades contemporáneas.

Los mundos del arte

En paralelo al desarrollo de la producción de la cultura, en Estados Unidos emerge otra escuela igualmente importante, como son los *mundos del arte*, cuyo principal representante es Howard H. Becker. Si bien autores como DeNora (1995b) o Dowd (2004) sitúan esta perspectiva dentro de la producción de la cultura, las diferencias teóricas y metodológicas entre ambas son lo suficientemente importantes como para situar esta escuela en un espacio propio.

El análisis que propone Becker en la obra clave de esta perspectiva, *Los mundos del arte*

(2008), intenta desacralizar el arte mostrando todas las interacciones y mediaciones presentes en los procesos creativos desde una perspectiva microsociológica, centrada en analizar las redes, los lazos, los sujetos y las ocupaciones que dan lugar al arte, dejando de lado cuestiones contextuales. No en vano, Becker proviene del interaccionismo simbólico y de la escuela de Chicago, y esas influencias están presentes en la forma en que aborda el estudio de esos mundos artísticos.

En su estudio, Becker se interesó por la cooperación entre los sujetos, y por sus formas de interacción, desde una perspectiva pragmática. En ese trabajo, Becker plantea la importancia del análisis de las convenciones compartidas entre los miembros de un mundo de arte para que exista esa cooperación. Con ello, Becker introduce en el análisis sociológico del arte nuevos elementos, como son las técnicas de ejecución, las formas compartidas de trabajo, las formas de hacer... en resumen, abriendo una línea de investigación microsociológica y etnográfica que después ampliarán autores como Hennion (1989) con sus trabajos sobre los productores musicales o DeNora (2000) con sus estudios sobre la música en la vida cotidiana.

Quizás el mejor ejemplo de la aplicación de estas teorías a la sociología de la música son los propios trabajos de Faulkner y Becker (2011) en torno a los músicos de jazz, en el que ambos sociólogos tratan de desentrañar todos los procesos sociales que están detrás de las interacciones de los músicos de jazz en escena, partiendo de una perspectiva microsociológica, y autoetnográfica, ya que ambos son también músicos de jazz. El elemento fundamental para que esos músicos sean capaces de interactuar es que disponen de unas *destrezas* compartidas (Faulkner y Becker 2011: 105), como son el leer música, entender una partitura o “tener oído musical”. A partir de ahí, los autores se sumergen en el análisis etnográfico de las interacciones de los músicos sobre el escenario, observando con detalle cómo discurren los momentos de decisión de un repertorio a tocar. La elección puede depender de muchas cuestiones, y se decide a través de formas verbales y no verbales. Aunque un músico no sepa una canción, gracias a sus destrezas, a partir de los acordes de una estrofa, puede ir deduciendo la estructura de la canción y qué acordes podrían seguir a esa estrofa. Los autores inciden en la importancia de la comunicación no verbal para esa ejecución: los chasquidos para marcar el ritmo, hacer un gesto con la cabeza para marcar el final de la canción, tocarse la coronilla para indicar la vuelta al principio, señalar con los dedos los sostenidos y los bemoles, etc. (Faulkner y Becker 2011: 229)

Como vemos, las aportaciones de Howard Becker a la sociología de la música han sido

diversas y fructíferas. Frente a las perspectivas macrosociológicas de autores coetáneos como Pierre Bourdieu o Richard Peterson, el abordaje microsociológico de este autor ha incidido en la relevancia de las formas de cooperación, y la generación de formas comunes de trabajar, como elementos básicos para el trabajo artístico. Aunque algunos autores, como Hennion (2002), han criticado de Becker que su sociología es más una sociología del trabajo (artístico) que una sociología del arte, el enfoque de este autor ha explicado cómo, desde un análisis etnográfico, se pueden desentrañar procesos que, vistos desde fuera, pueden parecer sorprendentes: que personas que nunca han tocado juntas se puedan poner de acuerdo y realizar una ejecución perfecta, a partir de unos instantes breves de discusión. A su vez, la perspectiva de Becker ha abierto líneas de análisis que, como veremos, han permitido que autores como Antoine Hennion (2001), Tia DeNora (2000) o Mavis Bayton (1993) hayan reflexionado desde perspectivas micro sobre la relación entre música, gusto y construcción de identidades.

Los campos artísticos

Otro sociólogo clave en el impulso que tomó la sociología de la cultura de los años setenta y ochenta es Pierre Bourdieu. Sus obras en torno a los campos culturales, sobre todo el de la literatura (Bourdieu 1995) plantearon la idea de que el arte es producto de las relaciones presentes dentro de dichos campos. El aspecto fundamental y definitorio de ellos son las luchas entre los ocupantes de ese espacio por el poder (simbólico, económico, político). En función de la posición que ocupen estos agentes, de sus capitales acumulados, de la historia del propio campo, las luchas tomarán una forma u otra (Bourdieu, 1995: 309). Es decir que, a la hora de analizar los campos, y a sus ocupantes, hay que tener en cuenta el nivel académico, la clase social de procedencia, las relaciones sociales... Es necesario mencionar también los trabajos de Bourdieu (1991) en torno al consumo cultural en *La distinción*. En ella, Bourdieu argumentó que el gusto cultural está determinado socialmente, ya que no es un elemento fortuito, ligado a motivaciones individuales o psicológicas. El gusto cultural, como forma de *enclasmiento*, es fundamental para la construcción de las clases sociales, ya que aporta representaciones, manifestaciones de qué es una clase. Una clase es lo que se escucha, lo que se come, lo que se ve en la televisión, lo que se lee, lo que se manifiesta a través del *habitus* (Bourdieu 1991: 490). Estos planteamientos, como ya se ha mencionado, han sido contestados, sobre todo a partir del concepto del *omnívoro* cultural de Peterson y Kern (1996).

Se da una cuestión interesante en torno a los trabajos de Bourdieu y es que, a pesar de que apenas prestó atención a la música, a diferencia de Howard Becker o Richard Peterson, sus ideas han tenido un gran impacto en la sociología de la música, ayudando a la reescritura y modernización de los estudios sobre músicas populares (Prior 2011). Por ejemplo, el concepto de campo ha sido aplicado en diversos trabajos, a la hora de estudiar cómo algunos géneros o escenas musicales consiguen ocupar espacios hegemónicos en una cultura determinada (por ejemplo, los trabajos de Val —2017— sobre el *rock* en España en la Transición, los de Aix —2014— sobre el flamenco en la segunda mitad del siglo XX en España o los de Roueff —2013— sobre el jazz en Francia), o sobre cómo el *pop-rock* se ha constituido en un campo transnacional (Regev 2013). A su vez, las teorías de Bourdieu sobre tipos de arte y sobre intermediarios artístico han sido de gran utilidad para entender el papel que ha jugado la crítica musical en la legitimación de algunos géneros como forma artística, por ejemplo, en el caso del *rock* anglófono (Regev 1994; Lindberg *et al.* 2005) o el italiano (Varriale 2015). También, desde una perspectiva *bourdieuana*, se ha analizado cómo la construcción de un canon estético en las músicas populares está ligada a cuestiones de clase y generacionales (véanse los trabajos de Appen y Dohering —2006— o Val, Noya, Pérez Colman —2014—). Igualmente, son de gran relevancia los trabajos de Sarah Thornton (1995) sobre la importancia de los capitales (sub) culturales en las escenas de la música electrónica, explicando que, en espacios poco estructurados, existen jerarquías del gusto que se construyen desde la ropa, el baile y la estética.

Aunque Bourdieu no dedicase apenas espacio a la música en su sociología de la cultura, sus conceptos e ideas son de gran relevancia para la sociología de la música, sobre todo la dedicada a las músicas populares. Sus planteamientos han servido para afirmar que, dentro de la cultura, y de las músicas populares, existen conflictos simbólicos y materiales en la búsqueda de legitimación de esas músicas, de igual forma que esos conflictos se dieron en la legitimación de formas artísticas clásicas como la literatura o la pintura. La cultura popular está sumergida en los procesos contemporáneos de creación de jerarquías culturales, y las ideas de Bourdieu han sido aplicadas para analizar esas luchas sobre el gusto legítimo. Por otro lado, las críticas a estos argumentos son recurrentes, dado el determinismo estructural de los planteamientos *bourdieuanos*. Aunque Bourdieu tratase de evitar las limitaciones de los análisis internos y externos de las obras culturales, el concepto de campo termina por diluir las dinámicas culturales en procesos políticos e históricos más amplios, volviendo a una suerte de teoría del reflejo. En las páginas siguientes

profundizaremos en estas cuestiones a partir de las críticas que Hennion hace de Bourdieu.

Los estudios culturales

Si bien considerar los estudios culturales como rama de la sociología de la música, o de la sociología de la cultura en general, sería, como poco, aventurado, es innegable la influencia y la presencia de la sociología en la conformación de esas escuelas, así como la importancia que tienen para la sociología de la música algunos de los conceptos y teorías que surgen en los estudios culturales.

Esta escuela se centró, a partir de los años setenta, en el estudio de las culturas juveniles surgidas tras la Segunda Guerra Mundial, esto es, *mods*, *rockers*, *skinheads*, *teddy boys* y el *punk*. A estas culturas las denominaron 'subculturas' para remarcar que estos espacios estaban separados de las culturas predominantes o hegemónicas, y que estaban formadas principalmente por jóvenes de clase obrera (Hall y Jefferson (eds.) 2014). Como apunta Bennet (2008: 420), los estudios culturales afirmaron que las culturas populares, y la cultura de masas en general, tenían un potencial político, subversivo y de resistencia, desde la óptica de las clases trabajadoras, que la sociología de la cultura de principios del siglo XX (principalmente, la Escuela de Frankfurt) no había percibido.

Desde el punto de vista de la sociología de la música, podemos detenernos en los trabajos de dos autores, Dick Hedbige y Paul Willis, para observar las aportaciones de esta escuela. En el caso de Hedbige, en su obra *Subculturas: el significado del estilo* (2002) el autor defiende que las subculturas, como el *punk*, muestran su rechazo a las culturas hegemónicas a través del estilo: la ropa, los cortes de pelo, la estética, son utilizados como desafío. Para los estudios culturales, las subculturas son una ruptura con el poder hegemónico, una muestra de resistencia juvenil. Las subculturas cumplen una doble función para los jóvenes: sirven para separarse de la cultura parental así como para que los y las jóvenes encuentren espacios de socialización e innovación propios. Así, una característica fundamental de la subcultura *punk* es que resignificó objetos diversos, cotidianos, a través del bricolaje cultural (concepto tomado del antropólogo Levi Strauss), dándoles usos desconocidos al utilizarlos en funciones para las que no habían sido ideados, como el uso que hacía el *punk* de la esvástica nazi, o de los imperdibles como objeto ornamental.

En el análisis subcultural se desarrolló también otro concepto de origen marxista, homología, para plantear que existe una relación entre las obras y los grupos sociales, en la que las obras representan visiones del mundo y categorías mentales

características de ciertos grupos sociales. Quien profundiza en mayor medida en estos aspectos es Paul Willis en su obra *Profane Cultures* (2014 [1978]), en la que se analiza el gusto musical de dos culturas juveniles, los moteros y los hippies. Mientras que los primeros mostrarían su preferencia por el *rock and roll*, un estilo más sencillo y directo, los segundos lo harían por el rock progresivo, más complejo y sofisticado. Para Willis, estas diferencias se explican por las culturas de clase heredadas de cada grupo, ligados a la clase obrera en el caso de los moteros, y a las clases medias y a la burguesía en el caso de los hippies.

Los estudios culturales supusieron un avance en el estudio de la música, sobre todo de las músicas populares, planteando que el consumo cultural implica a sujetos activos que discuten con los significados hegemónicos y resignifican los productos culturales. Pero, a su vez, diversos autores han problematizado algunas de las ideas de esta escuela. Andy Bennet (2008) y Tía DeNora (1995b) coinciden en criticar el concepto de homología, y la teoría del reflejo que subyace al mismo, es decir, la idea de que los objetos culturales, o los sujetos, son un reflejo de, o sus comportamientos están determinados por, la estructura social. Bennett y Peterson (2004) critican también el concepto de subcultura porque entienden que es muy rígido, al plantear que la identidad adoptada por los sujetos es fija. Estos autores prefieren otros conceptos, como el de escena¹, ya que defienden que los aficionados a la música tienen gustos abiertos y, salvo algunas excepciones, se mueven por escenas, géneros o subculturas diversas. A estos argumentos habría que sumar las críticas que se han producido desde los propios estudios postsubculturales, para los que la visión de las subculturas como espacios fuera de las lógicas del capitalismo están desfasadas (Muggleton 2002; Thornton 1995). A su vez, McRobbie y Garder (1997) señalaron el machismo de esta perspectiva, al no tener en cuenta las prácticas y consumos de las mujeres en los análisis realizados.

LA SOCIOLOGÍA MUSICAL

De acuerdo con Andy Bennett (2008: 426), a partir de los años noventa se produce el llamado "giro cultural" en la sociología, por el cual los investigadores comienzan a replantearse si los sujetos somos entes pasivos, producto de nuestra clase, nuestro género o nuestra raza o si, por el contrario, los sujetos tenemos capacidad de elección y reflexividad. Rodríguez Morató (2017: 25) sugiere, a su vez, que este giro hace que proliferen los análisis sobre la dimensión cultural en áreas diversas de la sociología (sociología de las organizaciones, de los movimientos sociales, o del género, entre otras), más allá de la sociología de la cultura.

Este cambio epistemológico implica un replanteamiento de algunos postulados que habían guiado el análisis sociológico y que estaban fuertemente arraigados en la sociología de la cultura. Bennet (2008: 427) señala que el peso de la clase social como elemento definitorio de identidades, comportamientos y consumos, se diluye frente a conceptos como “estilos de vida”, como explican Anthony Giddens o David Chaney. El gusto deja de ser entendido como reflejo de la clase social para ser explicado como una construcción basada en las prácticas de los sujetos. Los aspectos sociales de la vida cotidiana toman mayor relevancia en los análisis sociológicos, así como el papel de la cultura popular en la conformación de identidades y comunidades. La cultura ya no se concibe como reflejo de las estructuras sociales, sino como elemento con capacidad de agencia, que crea y modifica la realidad. Hay que poner en valor las aportaciones, en este giro cultural, hechas desde la teoría del actor-red, que ponen el foco en las interacciones entre sujetos y objetos, y que ha sido de gran relevancia para repensar el papel de lo tecnológico en el arte y en la creatividad. Steingress (2008: 245) explica también que el giro cultural genera un cambio en las metodologías de análisis cultural: la microsociología, las técnicas cualitativas e interpretativas y la semiótica toman un papel fundamental en la decodificación de los objetos culturales, utilizándose preferentemente los estudios de caso como formato de estudio.

Estos cambios nos ayudan a entender el proceso evolutivo que se ha dado en la sociología de la música en los últimos treinta años, y nos sirve para ilustrar eso que Tia DeNora (2010) ha definido como *sociología musical*. Para empezar, se trata de una sociología centrada en la música. Si en otros autores hemos visto que sus preocupaciones estaban más ligadas al arte y a la cultura en general, con interesantes incursiones en incursiones en el estudio de lo musical, las nuevas corrientes y autores que emergen a finales del siglo XX se centran en analizar el objeto musical, y en la idiosincrasia del mismo. Así, a partir de ese giro cultural la sociología de la música comienza a replantearse cuestiones estéticas. Diversos autores (DeNora 2010; Hennion 2002; Born 2010) coinciden al apuntar que la sociología previa había dejado de lado la estética, centrándose en los aspectos sociales que rodean a la música². En ese sentido, Simon Frith (2001) plantea, a través de conceptos como el de autenticidad, que los sonidos, la música en sí, lo que significa para los consumidores y aficionados, es un elemento básico de análisis, reivindicando la importancia de las audiencias y de su papel en la reinterpretación y reconstrucción de las canciones y sus significados.

Pero el cambio más profundo es el que, de acuerdo con Rodríguez Morató (2007: 28) y Bennet (2008: 425), se da con Antonie Hennion (2002),

Tia DeNora (2004, 2010) y Georgina Born (2005), quienes defienden la importancia de lo estético en el análisis sociológico desde la perspectiva de que la cultura y el arte pueden ser generadores de lo social, y no al revés, como había planteado la sociología previa, que entendía que eran los espacios sociales en los que se generaba el arte los que determinaban la producción artística. Es decir, que lo estético deja de ser interpretado como un apéndice de lo cultural, para pasar a ser entendido como un elemento generador de sociabilidad.

Antonie Hennion y la sociología de las mediaciones

La sociología de la música de Antonie Hennion (2002) es una sociología beligerante con los planteamientos de Howard Becker o Pierre Bourdieu. Las críticas de Hennion hacia esos autores se centran en cómo la sociología, en su intento por desmontar la idea del genio artístico, ha terminado por despreciar la obra de arte. Frente a esta dinámica, Hennion plantea el concepto de mediación, tomado de los trabajos de Bruno Latour, entre otros: el arte, la música, no son reflejo de las estructuras sociales, son producto de las interacciones entre aquellos sujetos, contextos, instituciones y elementos tecnológicos que permiten y facilitan la aparición y el desarrollo del elemento artístico.

La crítica de Hennion a la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu es profunda y certera, planteada principalmente en su obra *La pasión musical*. En ella, Hennion explica que la sociología de la cultura y de las artes previa, a pesar de rechazar los reduccionismos de los análisis internos y externos de las obras artísticas, acaba introduciendo una instancia intermedia (el campo, el mundo del arte) que es la que explica el funcionamiento del arte. La clave que Hennion nos da aquí es que este proceso es heredero de la idea del tótem *durkheimiano*, basado fundamentalmente en la idea de la creencia. Tanto el tótem como el campo artístico se sostienen por la creencia de los actores. Pero tanto el tótem como el arte, finalmente, no son más que símbolos de algo mayor, de fuerzas sociales que no siempre están bien explicitadas. Por tanto, lo que Hennion muestra es que esta sociología cultural y artística termina por desposeer de fuerza y agencia al arte, a los sujetos, a los actantes, para reducirlos a actores guiados por una falsa creencia en algo (religión, arte) que no existe.

La propuesta de Hennion para salir de ese razonamiento es la idea de mediación. Y la música, en el fondo, es un ejemplo perfecto de mediaciones, ya que es un arte frágil, en el sentido de que su producción está mediada por múltiples elementos en continua interacción: los músicos, claro, pero también sus lugares y formas de aprendizaje, los

instrumentos, las partituras, los profesores, los espacios en los que tocar, los acompañamientos... La música no es un reflejo de fuerzas sociales, de estructuras económicas y políticas, sino que es una fuerza por sí misma, es producto de las mediaciones entre sujetos, objetos y agentes, es causa y efecto de sociabilidad.

La sociología de la música de Antoine Hennion también ha profundizado en cuestiones sobre consumo musical, de nuevo desde una perspectiva contrapuesta a la de Pierre Bourdieu. En ese sentido, Hennion (2001) estudió la forma en que los sujetos escuchamos música clásica, eliminando el término 'consumidores', y sustituyéndolo por el de 'amantes de la música' (*music lovers*). Hennion se aleja de la sociología del gusto que anticipa las implicaciones y las motivaciones de los sujetos a la hora de consumir música, que reduce las emociones y las pasiones a un juego de posiciones sociales (Hennion 2001: 5). Para eliminar el peso de las estructuras, las clases sociales y los diferentes tipos de capitales en sus análisis, se propone el uso de las entrevistas en profundidad y la observación participante, frente a la encuesta, como forma de estudiar los apegos, los gustos, las pasiones musicales. De esta forma, observando lo que la gente hace y cómo lo hace, más que lo que la gente dice que hace o que le gusta, se observan nuevos patrones de actuación: las emociones, los placeres que se reciben a través de la práctica musical, las relaciones sociales que se establecen a partir de ella (Hennion 2001: 6).

Los trabajos de Hennion han permitido problematizar los planteamientos de la sociología de la música previa, mostrando las contradicciones de esta. Conceptos como 'campo' enmascaran la capacidad de agencia de los sujetos, objetos e instituciones, y las mediaciones que dan lugar al elemento artístico y musical. También su sociología del gusto ha abierto formas de estudiar los consumos que evitan el determinismo de la sociología del gusto previa. A su vez, sus trabajos han tenido un gran impacto en los estudios sobre las músicas populares. Por ejemplo, los estudios sobre la industria discográfica se han enriquecido con sus aportes, como puede verse en los trabajos de Keith Negus (2005) quien, partiendo de las ideas de Bourdieu y Becker, pero también atento a la teoría de las mediaciones de Antoine Hennion, plantea que la industria discográfica es un intermediario cuya función dista bastante de la ofrecida por la Escuela de Frankfurt y los pensadores postmarxistas, ya que los trabajadores de esta industria forman parte del proceso creativo. También los estudios sobre música y tecnología han profundizado, en la línea apuntada por Hennion, en el papel que lo tecnológico tiene en cuestiones sobre composición, divulgación y consumo, como puede verse en los trabajos de Paul Théberge (1997).

Tia DeNora, y la música en la vida cotidiana

La obra de Tia DeNora es vasta y extensa, existiendo una clara evolución en sus investigaciones. Si en sus primeros trabajos (1995a) la socióloga británica realizó un abordaje más estructural sobre Beethoven y el contexto histórico en el que vivió, siguiendo la estela de trabajos como los de Richard A. Peterson sobre el *country* o Norbert Elias sobre Mozart, en este apartado nos centraremos en sus apreciaciones más microsociológicas.

A nivel teórico, la propuesta de DeNora (1995b) se basa en estudiar cómo la música forma parte de nuestras relaciones sociales. No de cómo las refleja sino de cómo, a partir de ella, generamos relaciones, es decir, cómo los hechos musicales producen efectos que no son musicales, tales como la gestión de las emociones, de los recuerdos, la construcción de nuestras identidades, el uso del cuerpo, el establecimiento de relaciones afectivas... Lo que le interesa a DeNora es que la música nos permite hacer cosas junto con otras personas. Por tanto, la música deja de ser un reflejo de aspectos estructurales para pasar a ser un objeto con entidad propia, que nos permite tocar, bailar, hablar, ir a un concierto, escuchar... La música no refleja la sociedad, sino que es un elemento que ayuda a construirla. De ahí que DeNora (2010: 151) plantee la necesidad de dejar de hablar de sociología de la música, y hablar de sociología musical, para no perpetuar una visión de la música y la sociedad como formas separadas.

En esa reinterpretación que DeNora hace de las relaciones entre música y sociedad, la autora recupera el pensamiento de Adorno, autor denostado, sobre todo, en los estudios sobre músicas populares³. DeNora (2010: 152) nos proporciona una relectura novedosa del pensador alemán, argumentando que un legado importante de su pensamiento es romper con la separación forzosa entre música y sociedad. La sociología ha partido de una visión platónica de la música, entendida como algo abstracto, no sujeto a cuestiones sociales, que ha hecho que esta disciplina abandone la música como objeto de análisis. Los análisis de Adorno sobre las composiciones musicales desde el punto de vista de la praxis, como elementos concretos de análisis, fueron de gran valía para explicar cómo Schönberg y la disonancia mostraban las contradicciones del capitalismo. Lo que DeNora recupera del pensamiento de Adorno y pone en valor es que, en su sociología de la música, la música no es metáfora ni reflejo, sino un hecho con entidad propia para transformar la realidad.

Metodológicamente DeNora (2004: 214) plantea que su propuesta solo puede desarrollarse a través del estudio de caso. Buen ejemplo de ello es su obra *Music in everyday life* (2000) en donde DeNora analiza, a través de etnografías y entrevistas, cómo

los sujetos utilizan la música para conseguir un estado de ánimo concreto: para estar tranquilos en momentos de estrés, para estar animados en momentos que exigen esfuerzos, para bloquear el entorno y concentrarse, para generar entornos apacibles... A partir de algunas dimensiones estéticas que sus entrevistados toman en cuenta (ritmos, armonías, estilos...), eligen la música que esperan que les sitúe en el estado emocional deseado. Por tanto, la conclusión de DeNora es que la música está presente en múltiples actividades cotidianas (hacer ejercicio, trabajar, comer, leer, dormir...) y nos ayuda a regular nuestras emociones, nuestro estado de ánimo, a recordar nuestro pasado y, en definitiva, a construir una identidad.

La aportación sustancial de DeNora a la reinterpretación de la sociología musical es la incorporación de dimensiones estéticas (ritmos, melodías) a sus análisis, para demostrar que esas dimensiones afectan a los sujetos, a los cuerpos, a los gestos, a las emociones. Mostrando, en definitiva, que la música condiciona nuestra realidad. Las tesis de DeNora han abierto una línea de análisis sobre música, identidad y vida cotidiana de gran interés, en la que podemos situar a Simon Frith (1996), quien plantea que los grupos sociales no existen previamente a las expresiones culturales, sino que son estas expresiones las que permiten la existencia de esos grupos, el reconocerse a sí mismos. También los trabajos de Finnegan (1989), Cohen (1991) o Straw (1991) han aportado interesantes etnografías sobre la relación entre músicas, lugares, espacios, escenas y comunidades.

Georgina Born y la música como ensamblaje

Los trabajos de Georgina Born han sido un gran aporte para repensar la forma en la que sociología debe abordar el estudio de la música. Reconociendo la influencia de pensadores como Marilyn Strathern y Bruno Latour, Born (2012) plantea que la sociología de raíz *durkheimiana*, o la de raíz marxista, han reducido lo social a una entidad, a un objeto. Para Born, la clave para modificar ese paradigma es entender lo social como proceso, como un hacer, como relaciones, interacciones, no como un objeto sólido. Y ahí la música, basada en interacciones entre humanos y no humanos, construida sobre mediaciones, es un ejemplo perfecto de cómo esas interacciones se producen. Para ello, toma la idea *deleuziana* de ensamblaje y la aplica a la música, entendida como "...una constelación de mediaciones heterogéneas: sónicas y sociales, corporales y tecnológicas, visuales y discursivas, temporales y ontológicas..." (Born 2012: 268). Born (2010: 187) también reintroduce las cuestiones estéticas en sus trabajos, a partir de cuestiones como los linajes artísticos, el desarrollo de los géneros, las

técnicas propias de cada disciplina, la construcción de discursos de legitimación o la competencia entre géneros dentro de un campo.

Las conexiones entre las obras de Born, Hennion y DeNora son obvias, en su forma de entender lo social como proceso, no como objeto, y en la concepción de la música como elemento generador de mediaciones y, a su vez, producto de las mismas. Estas conexiones son reconocidas por Born, si bien la autora británica se muestra un tanto crítica con el abordaje microsociológico que realizan Hennion y DeNora, reivindicando la importancia del análisis macrosociológico e histórico (Born 2005: 22). En ese sentido, Born ha puesto en valor las aportaciones teóricas de Pierre Bourdieu a la sociología del arte, a través de conceptos como *campo*, cuestión que queda patente en cómo la británica introduce análisis sobre el poder en sus etnografías, si bien la autora ha criticado la ausencia de un análisis estético en la obra del sociólogo francés (Born 2010: 177). En sus trabajos empíricos, Born ha aplicado sus teorías al análisis de dos importantes instituciones, el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) y la BBC británica, al considerar que las instituciones intervienen de forma influyente en el devenir de los campos (Born 2010: 190).

A nivel metodológico y teórico, la propuesta de Born (2012: 266) se objetiva en el análisis de cuatro planos, en los que emerge la mediación musical: la *socialidad*, la idea de comunidad, la formación de identidades sociales (clase, género, raza...) y las instituciones (las salas, las discográficas, los espacios, las tiendas, los radios...). Sobre el primer aspecto, Born plantea que la música genera sus propias socialidades o microsocalidades, sus interacciones particulares, basadas en la *performance* y en la práctica. Ejemplo de ello sería el baile. En segundo lugar, la música anima a la creación de comunidades imaginadas, permitiendo a los oyentes generar comunidades virtuales a partir de los gustos musicales. En tercer lugar, la música refracta cuestiones sociales más amplias, como la clase, el género o la nacionalidad. Por último, la música está ligada a aquellas instituciones que permiten su producción, distribución y consumo. Para Born, estos cuatro planos son irreducibles unos a otros, si bien, como apuntan Shepherd y Devine (2015: 11), las dimensiones estéticas y afectivas de los dos primeros planos influyen y son influidas por las dimensiones sociales e institucionales de los dos últimos planos⁴.

Las aportaciones de Born, frente a las de Hennion o DeNora, adquieren un perfil diferente al volcarse en el análisis de instituciones, tomando en consideración aspectos históricos y políticos, profundizando en las luchas de poder dentro de los campos. Por tanto, podemos entender que en su obra hay un esfuerzo

de síntesis, que busca mantener determinados conceptos y aspectos de la sociología de la cultura, y de la música, para profundizar, a partir de los hallazgos de la sociología musical, en aquellas áreas (lo estético, el potencial transformador del arte) que la sociología de la música dejó de lado.

CONCLUSIONES

La sociología de la música es un área de gran dinamismo que, en las últimas décadas, ha planteado interrogantes a la sociología de la cultura y de las artes que están generando debates y discusiones, que están ayudando a que la disciplina evolucione de formas diversas. Pero también hay que reflexionar sobre cómo se están aplicando algunos de estos planteamientos, y qué tipos de trabajos e investigaciones se están produciendo a partir de ellos. Sirvan estas últimas líneas para profundizar en estas cuestiones.

A pesar de las críticas expuestas, las escuelas sociológicas que se asientan en los años setenta y ochenta ayudaron a consolidar la sociología de la música. Su legado se puede concretar en la importancia de las instituciones (producción de la cultura), el valor de las interacciones en los mundos del arte, el peso de las jerarquías culturales (campos artísticos) y la relevancia de las resistencias culturales (estudios culturales).

En cuanto al consumo y al gusto, para poder avanzar en los debates entre omnívoros y unívoros culturales y musicales, la sociología de la música ha mostrado dos cuestiones de vital importancia: por un lado, la sociología debe tener en cuenta que, dentro de la llamada cultura popular y, más específicamente, en las músicas populares, existen jerarquías y cánones entre géneros, escenas y estilos. Es fundamental que la sociología siga profundizando en cómo determinados géneros musicales son valorados estéticamente por encima de otros y legitimados culturalmente, y sobre cómo determinados grupos sociales, con capitales culturales más elevados, acaban consumiendo esos géneros.

Por otro lado, la sociología del gusto y del consumo cultural ha utilizado una metodología principalmente cuantitativa, la encuesta, a la hora de abordar el estudio de estas cuestiones. Lo que algunos autores dentro de la sociología de la música contemporánea, como Tia DeNora o Antoine Hennion, han argumentado es que las metodologías cualitativas como, por ejemplo, la entrevista en profundidad o la observación participante, aportan un conocimiento más profundo sobre la relación entre música, vida cotidiana e identidad. Este abordaje microsociológico puede ser de gran interés, a su vez, para otras áreas, como la sociología de las emociones o la sociología del cuerpo, mostrando cómo la música es un elemento de gran relevancia en relación con esos temas.

Pero también son muy provechosas para la sociología de la música las aportaciones que puedan llegar desde otras ramas sociológicas. La sociología de la ciencia ya fue un revulsivo en los años noventa, a través de los conceptos de mediación o actante, para dinamizar el campo, como lo es ahora la sociología de los movimientos sociales, mostrando los paralelismos entre movimientos musicales y movimientos sociales; al igual que la sociología del trabajo o la sociología de las organizaciones pueden ayudar a profundizar en el análisis del trabajo artístico y de la industria musical.

Ya hemos visto que las aportaciones teóricas de Hennion y DeNora han sido claves en la evolución de la sociología de la música. Pero algunos investigadores, como Marshall (2011: 166), a pesar de coincidir con el diagnóstico de estos autores al plantear que la sociología de la música ha dejado de lado lo estético, van más allá en su análisis al observar que, al final, ni Hennion ni DeNora discuten sobre música: Hennion se centra en analizar mediaciones, objetos o sujetos que intermedian en los procesos creativos. DeNora, por su parte, realiza detalladas etnografías sobre sujetos que escuchan música, pero de nuevo la música acaba desapareciendo de sus análisis. A nivel metodológico, estos autores tampoco dan pistas sobre cómo integrar la música en los análisis sociológicos, algo que Marshall (2011) sí intenta, pero con una propuesta un tanto deslavazada, que acaba convirtiéndose en una descripción de sonidos y en un ejercicio interpretativo del texto de una canción. Podemos concluir, por tanto, que el problema de los planteamientos de DeNora y Hennion, entre otros, es que a nivel metodológico no han sido capaces de construir un modelo práctico que permita introducir las cuestiones estéticas dentro del análisis sociológico. Sus planteamientos han sido más útiles desde el plano teórico que desde el metodológico. Por ello, tanto Marshall (2011) como la propia DeNora (2004) han sugerido la necesidad de aproximar la sociología y la musicología, para así poder profundizar en el estudio de lo musical, algo sobre lo que algunos musicólogos, como Philip Tagg (2012), están trabajando, tratando de tender puentes entre estas áreas y de crear conceptos que sean susceptibles de ser usados por investigadores de ambas materias, y que está siendo replicado por Regev (2013). Por tanto, se plantea como algo crucial que, de la interacción entre estas disciplinas, surjan conceptos y metodologías que ayuden a integrar los elementos musicales y estéticos en los análisis sociológicos.

Por último, conviene apuntar a una cuestión que ya ha sido señalada por autores como Prior (2011), Born (2012) o Santoro (2011): que la sociología de la música y del arte introduzca lo estético en sus análisis, convirtiéndose en una *sociología musical*, no debe ser óbice para que la sociología siga teniendo en cuenta otros elementos sobre los que la sociología

del arte previa trabajó, como son las cuestiones sobre las desigualdades sociales y su relación con lo artístico. Elementos como el género, la raza, la etnia o la clase social deben seguir presentes en los estudios sociológicos sobre la música. Introducir perspectivas microsociológicas, centradas en la música en la vida cotidiana, por ejemplo, aporta una visión de gran interés en cuanto a la relación entre música e intimidad. Pero si en esos trabajos se aportase una caracterización de los sujetos, un análisis de sus capitales culturales, económicos, académicos, obtendríamos un conocimiento más profundo sobre la relación entre música y vida cotidiana. De ahí que la propuesta de Born (2012) se entienda como más integradora, al tratar de abarcar tantos los aspectos emocionales, estéticos e identitarios como las cuestiones contextuales e institucionales. En definitiva, y siguiendo a Marco Santoro (2011: 20), el desafío para los futuros académicos en estas disciplinas será la capacidad para combinar en los análisis tanto los elementos estéticos como las cuestiones de desigualdad.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Arturo Rodríguez Morató y a Héctor Romero sus sugerencias sobre este texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aix Gracia, F. 2014. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- Appen, R. von y A. Dohering. 2006. "Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' - a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective". *Popular Music* 25: 21-39. <https://doi.org/10.1017/S0261143005000693>.
- Ariño, A. 2007. "Música, democratización y omnivoridad". *Política y Sociedad* 44-3: 131-150.
- Atkinson, W. 2011. "The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed". *Poetics* 39: 69-186. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.03.002>.
- Bayton, M. 1993. "Feminist musical practice: problems and contradictions". Pp. 35-53 en *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, editado por A. Bennet, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd y A. Turner. Londres-Nueva York: Routledge.
- Becker, H. S. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes: Buenos Aires.
- Bennett, A. 2008. "Towards a cultural sociology of popular music". *Journal of Sociology* 44: 419-431. <https://doi.org/10.1177/1440783308097130>.
- Bennett, A. y R. A. Peterson. Eds. 2004. *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>.
- Born, G. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity". *Twentieth century music* 2: 7-36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>.
- Born, G. 2010. "The social and the aesthetic: for a post-Bourdieuian theory of cultural production". *Cultural Sociology* 4- 2: 171-208. <https://doi.org/10.1177/1749975510368471>.
- Born, G. 2012. "Music and the social". Pp. 212-225 en *The cultural study of music: A critical introduction*, editado por Clayton et al. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1991. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bryson, B. 1996. "Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical tastes". *American Sociological Review* 61: 884-899. <https://doi.org/10.2307/2096459>.
- Cohen, S. 1991. *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Clarendon.
- DeNora, T. 1995a. *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna 1792-1803*. University of California press. <https://doi.org/10.1525/9780520920156>.
- DeNora, T. 1995b. "The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity". *The Sociological Review* 43 2: 295-315. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1995.tb00605.x>.
- DeNora, T. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge; New York. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>.
- DeNora, T. 2004. "Historical perspectives in music sociology". *Poetics* 32: 211-221. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.003>.
- DeNora, T. 2010. *After Adorno: rethinking music sociology*. New York: Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489426>.
- Dimaggio, P. 1982. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America". *Media, Culture & Society* 4-1: 33-50. <https://doi.org/10.1177/016344378200400104>.
- Dowd, T.J. 2004. "Production perspectives in the sociology of music". *Poetics* 32: 235-246. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.005>.
- Durkheim, E. 1982 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Elias, N. 2002. *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Faulkner, R. y H. S. Becker. 2011. *El jazz en acción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Finnegan, R. 1989. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Middletown: Cambridge University Press.
- Fernández, C. y R. Heikkilä. 2011. "El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo". *Revista Internacional De Sociología* 69(3): 585-606. <https://doi.org/10.3989/ris.2010.04.15>.
- Frith, S. 1981. *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.
- Frith, S. 1996. "Música e identidad". Pp. 181-213, en *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por S. Hall y P. du Gay. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, S. 2001. "Hacia una estética de la música popular". Pp. 413-436, en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por F. Cruces. Madrid: Trotta.
- Hall, S. y T. Jefferson, eds. 2014. *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hedbigge, D. 2002. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. 1989. "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music".

- Science, Technology, & Human Values* 14- 4: 400-424. <https://doi.org/10.1177/016224398901400405>.
- Hennion, A. 2001. "Music Lovers. Taste as Performance". *Theory, Culture, Society* 18-5: 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940>.
- Hennion, A. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hormigos, J. 2008. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Lena, J. C. y R. A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres". *American Sociological Review* 73: 697-718. <https://doi.org/10.1177/000312240807300501>.
- Lindberg, U., G. Gudmundsson, M. Michelsen, y H. Weisethaunet. 2005. *Rock criticism from the beginning: amusers, bruisers & cool-headed cruisers*. New York: Peter Lang.
- Marshall, L. 2011. "The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy". *The British Journal of Sociology* 62- 1: 154-174. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2010.01353.x>.
- McRobbie, A. y J. Garder. 1997. "Girls and subcultures". Pp. 326-341 en *The Subcultures reader*, editado por S. Thornton y A. Gelder. Londres: Routledge.
- Muggleton, D. 2002. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- Noya, J. 2017. *Sociología de la música: fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Tecnos.
- Noya, Javier, F. del Val y D. Muntanyola. 2014. "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música". *Revista Internacional de Sociología* 72- 3: 541-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>.
- Negus, K. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Peterson, R. A. 1990. "Why 1955? Explaining the advent of rock music". *Popular music* 9- 1: 97-116. <https://doi.org/10.1017/S0261143000003767>.
- Peterson, R. A. 1997. *Creating Country music. Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago . <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226111445.001.0001>.
- Peterson, R.A. y D. G. Berger. 1990. "Cycles in symbol production: the case of popular music". Pp. 59-78 en *On record. Rock, pop and the written word*, editado por S. Frith y A. Goodwin. Londres: Routledge.
- Peterson, R. A. y R. Kern. 1996. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore". *American Sociological Review* 61-5: 900-907. <https://doi.org/10.2307/2096460>.
- Prior, N. 2011. "Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond". *Cultural sociology* 5-1: 121-138. <https://doi.org/10.1177/1749975510389723>.
- Regev, M. 1994. "Producing artistic value: the case of rock music". *The Sociological Quarterly* 35-1. Pp. 85-102. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1994.tb00400.x>.
- Regev, M. 2013. *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press. <https://doi.org/10.4000/volume.4467>.
- Rodríguez Morató, A. 2017. "Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes". Pp. 1-16 en *La nueva sociología de las artes*, editado por A. Rodríguez Morató y A. Santana. Barcelona: Gedisa.
- Romero, H. y P. Santoro. 2008. "Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española". *Revista Española De Sociología* 8: 195-223.
- Roueff, O. 2013. *Jazz, les échelles du plaisir: intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*. Paris: La Dispute.
- Roy, W. y T. Dowd. 2010. "What Is Sociological about Music?". *Annual Review of Sociology* 36: 183-203. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618>.
- Santoro, M. 2011. "From Bourdieu to Cultural Sociology". *Cultural sociology* 5-1: 3-23. <https://doi.org/10.1177/1749975510397861>.
- Shepherd, J. y K. Devine. 2015 "Introduction: Music and the Sociological Imagination- Pasts and Prospects". Pp. 3-15 en *The Routledge reader on the sociology of music*, editado por J. Shepherd y K. Devine. Routledge: New York. <https://doi.org/10.4324/9780203736319>.
- Steingress, G. 2008. "La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico". *Política y Sociedad* 45- 1: 237-260.
- Straw, W. 1991. "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music". *Cultural Studies* 5- 3: 361-375. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.
- Tagg, P. 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.
- Theberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Thornton, S. 1995. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Val, F. del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición. 1975-1985*. Madrid: Fundación SGAE.
- Val, F. del, J. Noya y M. Pérez. 2014. "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop rock español". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145: 147-180. <https://doi.org/10.54777/cis/ris.145.147>.
- Varriale, S. 2015. "Cultural production and the morality of markets: popular music critics and the conversion of economic power into symbolic capital". *Poetics* 51: 1-16. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.03.002>.
- Willis, P. 2014 [1978]. *Profane culture*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400865147>.

NOTAS

- [1] Para estos autores las escenas se definen como "...grupos de productores, músicos y seguidores (que) comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos..." (Bennet y Peterson, 2004: 1). Esta conceptualización tiene muchas reminiscencias, como ellos mismos reconocen, de conceptos como campo o mundos del arte (Bennet y Peterson 2004: 3).
- [2] Estas críticas ya estaban asentadas en otros campos de la sociología de la cultura, como la sociología de la literatura, en la que modelos teóricos como el de Bourdieu habían sido problematizados por dejar de lado el análisis de las propias obras literarias. Véase Ramos y Santoro 2008: 211.
- [3] Véanse, por ejemplo, las críticas realizadas por Frith (1981).
- [4] Desde la perspectiva de Born, el concepto de escena, tal y como Straw (1991) lo definió, permite abordar el análisis de los cuatro planos en los que se producen las mediaciones sociales en la música que ella propone.

FERNÁN DEL VAL es profesor en el departamento de Sociología I de la UNED. Ha sido investigador postdoctoral en la Universidad de Oporto (Portugal), profesor de Sociología de la Música en la UAX y de Sociología del Consumo en la UVA. Ha publicado diversos artículos y libros sobre música, política, medios de comunicación y juventud en España. Ha sido investigador visitante en las universidades de Newcastle, Barcelona y Pompeu Fabra. Ha sido presidente de la rama española de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) (2015-2021).