

Música, transnacionalización e hibridación cultural

Reseña crítica de tres estudios antropológicos

Eje temático: Industrias culturales, globalización y TIC

Autora: Norma Lidia Rodríguez

normalrodriguez@hotmail.com

Resumen

Este trabajo reseña los núcleos centrales de tres artículos que reflejan investigaciones que tienen como objeto géneros musicales y las formas en que son consumidos por sus seguidores.

El primero, *“Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical”* de Fernandez L’Hoeste (2010), persigue referirse a la transformación cultural, orígenes y mutaciones a cerca de lo que se entiende lo viejo y lo nuevo. Recorre este estudio la tensión entre considerarlo un género nacional y su transnacionalización.

El segundo, que se toma, es de Cecilia Benedetti (2008), *“El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo”*, el cual estudia el consumo del público del grupo la Renga en Argentina como un sistema de integración que define una identidad colectiva.

El último a considerar, se enfoca al análisis del consumo en el contexto de espacios colectivos bailables del género denominado cuarteto en Córdoba, *“La joda y la alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea”* de Gustavo Blazquez (2007). el recorrido por estos estudios

antropológicos sobre géneros musicales diversos ha permitido visibilizar, como el consumo del arte, marcado tradicionalmente como una práctica de degustación subjetiva, se constituye en realidad en una construcción de identidades colectivas -grupales, de género, de clase o de nación- en una trama compleja de realidades políticas cambiantes y de la lógica capitalista que trasciende las fronteras pero que no anula la posibilidad de reelaboración de las propias circunstancias locales e incluso; puede dar forma a reclamos sociales.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

Desarrollo

La música ha sido pensada desde el espectro de las ciencias sociales, a partir las clásicas acepciones frankfurtianas de cultura popular y cultura masiva. El desarrollo del mercado de la música y la globalización de las comunicaciones en sus más diversos soportes tecnológicos, hacen que esta dicotomía difumine sus contornos. Por otra parte, la retórica de la construcción del “estado-nación”, ha intentado ontologizar ciertos géneros como “lo propio”, distinguiéndolo de lo “extranjero”. A su vez, los estudios latinoamericanos de los 60 y 70 reforzaron la idea de repeler la colonización que proviene de Norteamérica y sus centros de producción industrial de música, como formas de aculturación. Estos enfoques -centrados mayormente en una perspectiva política o económica de la música- no toman en cuenta la resignificación que hacen los consumidores.

Este trabajo pretende reseñar y poner en diálogo los núcleos centrales de tres artículos, los cuales reflejan investigaciones que tienen como objeto géneros musicales y las formas en que son consumidos por sus seguidores.

El primero, *“Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical”* de Fernandez L’Hoeste (2010), persigue referirse a la transformación cultural, orígenes y mutaciones a cerca de lo que se entiende lo viejo y lo nuevo. Recorre este estudio la tensión entre considerarlo un género nacional y su transnacionalización.

El segundo, que se toma, es de Cecilia Benedetti (2008), *“El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo”*, el cual estudia el consumo del público del grupo la Renga en Argentina como un sistema de integración que define una identidad colectiva.

El último a considerar, se enfoca al análisis del consumo en el contexto de espacios colectivos bailables del género denominado cuarteto en Córdoba, *“La joda y la*

alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea” de Gustavo Blazquez (2007).

El trabajo de Fernández L’Hoeste, define musicalmente la cumbia a partir de su estructura rítmica y la ubica en el espectro de la llamada música tropical. Como bien cultural, el autor desarrolla el proceso por el cual fue apropiada por el discurso homogeneizador del estado nación colombiano, constituyéndose en una herramienta para el blanqueamiento cultural. Este género logró alcance masivo, a través de Carlos Vives, llevando a un nivel internacional el vallenato (variante rural colombiana), al que le incorporó instrumentos del rock con toques de merengue y son. Así logro superar la dicotomía campo ciudad, pero continuó la lógica de silenciamiento de la negritud de origen africano del imaginario nacional. El eje conceptual de la negritud, se sigue desarrollando, tomando el caso de la cumbia en Argentina. La llamada cumbia villera surge post-crisis de las políticas neoliberales. Se caracteriza por una exaltación identitaria de los códigos de las villas y las actividades vinculadas a la delincuencia. Así, la nominación de “negro” se aplica a la clase obrera y a los pobres urbanos con intenciones descalificatorias por parte las clases medias y altas. Respecto de la cumbia en Argentina, el autor propone la hipótesis de que “es un ejemplo importante de cómo una variedad local de cumbia, inicialmente asociada con los pobres racializados, se transforma en una forma musical que le habla a un amplio sector de la sociedad” (Fernandez L’Hoeste, 2010: 181-182). En sus letras se presenta crudamente la pobreza, el sexo, el desempleo y el consumo de las drogas. Es interesante como este género trasciende el círculo de su público a través del cruce con los formatos televisivos y cinematográficos de alcance masivo. Ratifica Fernández respecto del caso argentino que “La perspectiva de la encarnación villera de la cumbia ofrece a la ‘negritud’ argentina como base de legitimidad y acción política, es una expansión significativa del imaginario racial argentino y una

afirmación terminante de una militancia de clase de índole urbana” (Fernandez L’Hoeste, 2010: 190).

El estudio desarrolla luego los casos de Perú y México. Denominándola chicha, a la cumbia peruana, se la asoció a un imaginario de lo nacional como crisol de los hispánico e indígena, borrando la minoría negra. México, marca la diferencia ya que su cumbia remarcó la herencia afro-caribeña y se emparentó con las estéticas del rock negro, el rap y el hip-hop. La cercanía geográfica con Estados Unidos fomentó la influencia de la música *tex-mex* pero a su vez llegaron a influir en los estilos de esa región puesto que cantantes como Selena incorporaron cumbia en sus arreglos. Según Fernandez L’Hoeste, los jóvenes mexicanos se identifican de este modo con “una modernidad cosmopolita a través de la negritud”.

El segundo, artículo a considerar, también toma en cuestión el factor identitario, pero esta vez en el consumo de la particular propuesta de rock argentino de la banda “La Renga”. Pero en este abordaje, la configuración de la identidad no se toma desde la racialización, sino por las características socioeconómicas de los seguidores de la banda, y sus prácticas expresivas en las presentaciones públicas que manifiestan valores comunes. De acuerdo a la interpretación de Benedetti, ellos, construyen modalidades diferenciales de consumo respecto de otras bandas del amplio panorama del rock nacional. Primeramente, contextualiza el surgimiento de este género en castellano en nuestro país en los 60, en que se toma la estructura musical anglosajona, pero se la usa para expresar el inconformismo social. En consecuencia, pasó a contribuir a generar un actor colectivo durante los años de la represión militar. Ya con el regreso de la democracia se dio una gran fragmentación hacia diversas temáticas en las letras y en lo estético. El trabajo de Benedetti, se centra en los 90 signados por la incorporación de sectores populares al consumo del rock, antes propio de los sectores medios. Tomando como objeto a La Renga, desglosa la modalidad diferencial que construyen su propuesta

rockera en los aspectos político ideológico (se presentan para adherir a protestas o causas sociales), estético (rock pesado con crónicas barriales o letras con manifiesto inconformismo a instituciones del sistema social), la relación con la industria rockera con los medios de comunicación (no promocionan por medios masivos sus shows y son pocas sus apariciones en los mismos) y con los propios consumidores. Estos últimos, en los recitales tienen sus propias manifestaciones estéticas, a través de banderas y cantos que contienen fragmentos de letras de la banda. Las banderas además expresan fidelidades futbolísticas, pertenencias locales y la reivindicación de la identidad nacional, ya que se incluyen referencias a la patria y la Argentina. Los consumidores se autodefinen seguidores por ejercicio de la fidelidad que se muestra en asistir a los recitales en el lugar del país donde se hagan.

Esta relación del consumo ligado a las emociones se revela también en el trabajo de Gustavo Blazquez sobre la joda y la alegría en los bailes de la banda de cuarteto Trulalá. En el mismo, se refiere a la apropiación de su música en términos táctiles y corporales, que se califica como “agite”. El cuarteto originado en el interior provincial de Córdoba en los años 40 como una fusión de pasodoble, foxtrot y tarantelas con el tiempo se fue profesionalizando y transformando desde los 70 en un show escénico, exclusivamente masculino. En ese interín también se fue transformando con el agregado de ritmos caribeños como el merengue. El sentimiento de fidelidad, que se evidencia en el estudio sobre La Renga, también se lo encuentra en los seguidores de Trulalá, quienes garantizan ese sentimiento con la asistencia a los bailes. El autor incorpora la perspectiva económica al reconocer que cada baile es una mercancía. Un aspecto importante que considera y que no es tenido en cuenta en los otros dos estudios reseñados, es la perspectiva de género. En el escenario se exalta la masculinidad ganadora, a través de artistas jóvenes y atractivos que son el modelo para los varones que asisten y el objeto de deseo de las mujeres. Es una hegemonía heterosexual. En palabras del autor: “Quienes

no se adecuen a estas lógicas identificatorias que mueven la economía deseante, y como señaláramos al principio, la economía monetaria del baile, por ejemplo, hombre y mujeres homosexuales, travestis, adultos y ancianos, no encontrarán en la escena del baile un lugar” (Blazquez, 2007).

Los tres artículos muestran el devenir de cada género como una mixtura que se va transformando por diversos procesos sociales: colonia, esclavitud, formación de los Estados-Nación, desarrollo de los medios masivos, movimientos migratorios. Lo cual da cuenta de que el estudio de la cultura implica reconocerla como un proceso. Al decir de Elías, “es una tarea de la teoría de la civilización volver a colocar el problema de los cambios de las estructuras sociales y de la personalidad en el largo plazo” (Elías, 1998:166). Dichos cambios en las estructuras dan como resultado momentáneas hegemonías pero que conservan lo residual de un pasado que se halla en actividad (Williams, 1997: 144). Lo residual aun cuando pretenda ser silenciado permanece, como se hace patente en el estudio de la cumbia en el que por el discurso del estado-nación se silencian notas de identidad, tal como la negritud en Colombia y Perú. La cultura y la política están imbricadas. Lins Ribeiro trata este tema como segmentación étnica rígida, la cual es una forma de exclusión basada en límites raciales precisos: “Como el nacionalismo, el mestizaje también es una ideología de exclusión en la medida en que se seleccionan atributos (frecuentemente irreales o construcciones *ad hoc*) útiles para la construcción de otro sujeto colectivo y poderoso. Además el mestizaje también es hijo de la violencia” (Lins Ribeira, 2005: 52). En el caso de la cumbia colombiana, en la versión de Vives, se seleccionó los atributos de los pobladores rurales con raíces indígenas y los ciudadanos occidentalizados con influencias de la música del rock. En el del Perú, el indio mestizado y la tradición colonial.

Los fenómenos de desterritorialización y la consecuente hibridación pueden reconocerse en los tres artículos. La cumbia, de ser la música oficial colombiana, merced a la industria

cultural llegó a distintos puntos de América, tomando características propias en cada lugar, como por ejemplo en México que se identifica con los ritmos de origen africano, en la frontera con Estados Unidos. O el rock, nacido en los países que detentan su poder internacional, se reconfigura como en Argentina, en música de inconformidad social. En este sentido, entran en crisis las clásicas distinciones de enaltecimiento de “Lo nacional” frente a “lo extranjero”:

“Hay aspectos semejantes en los de desarrollo cultural más moderno, que replantean las articulaciones entre lo nacional y lo extranjero. Tales cambios no eliminan la cuestión de cómo distintas clases se benefician y son representada con la cultura producida en cada país, pero la radical alteración de los escenarios de producción y consumo, así como el carácter de los bienes que se presentan, cuestiona la asociación ‘natural’ de lo popular con lo nacional y la oposición igualmente apriorística con la internacional” (García Canclini, 1992: 290)

Esta desterritorialización -se enunciaba más arriba- conduce a una hibridación, como el fruto de los cruces intensos, y por el cual los bienes culturales conservan tradiciones pero se reelaboran generando nuevas reafirmaciones simbólicas. El caso de la música de cuarteto, reconocida como nota de la identidad de Córdoba, ya se dijo antes que en su origen, mixturó géneros alegres provenientes de la migración europea en el ámbito rural, para luego constituirse en un género urbano y masivo, que se va actualizando con ritmos afro-caribeños. Como se muestra en la investigación sobre el consumo de Trulalá en los bailes, se realizan operaciones identitarias para determinados sectores de la población cordobesa.

Una variable importante a tratar es la vinculación con la Industria cultural y la sociedad del espectáculo. En este sentido las tres investigaciones muestran como los recitales de La Renga, las presentaciones de Carlos Vives, o los bailes de Trulalá se

configuran en un espectáculo a ser apropiado por sus respectivos públicos en el marco de ciertos rituales que fortalece el vínculo con los músicos. Pero eso sí, el público compra el derecho a estar en esa relación de co-presencia física. La industria cultural, que responde lógica de mercantilización de los bienes culturales, como cualquier otro producto, remite a vivir el show como un instante que pretende ser eterno.

“cuando lo importante se hace reconocer socialmente como lo que es instantáneo y lo seguirá siendo al instante siguiente, que es otro y el mismo, y que reemplazará a otra importancia instantánea, entonces cabe decir también que el medio utilizado garantiza una especie de eternidad a esa insignificancia que grita tanto”. (Debord, 1999: 27)

Esta situación que es denunciada filosóficamente por Debord, Yúdice (2002:25) la describe crudamente como que la globalización aceleró la transformación de todo en recurso, es una nueva economía cultural. Por ella, las prácticas consideradas tradicionales, y la accesibilidad a la producción y distribución de bienes simbólicos, son importantes para el mejoramiento sociopolítico y económico sobretodo de las ciudades. El consumo cultural de la cumbia, el rock o el cuarteto se constituyen en una tipicidad peculiar para quienes pretenden conocer “lo propio” de distintos lugares o grupos sociales.

En síntesis, el recorrido por estos estudios antropológicos sobre géneros musicales diversos ha permitido visibilizar, como el consumo del arte, marcado tradicionalmente como una práctica de degustación subjetiva, se constituye en realidad en una construcción de identidades colectivas -grupales, de género, de clase o de nación- en una trama compleja de realidades políticas cambiantes y de la lógica capitalista que trasciende las fronteras pero que no anula la posibilidad de reelaboración de las propias circunstancias locales e incluso; puede dar forma a reclamos sociales.

Bibliografía

BENEDETTI, Cecilia. 2008. "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". *Transcultural Music Review* 12
<http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art02.htm>

BLÁZQUEZ, Gustavo (2007) "La Joda y la Alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea" en E-MISFÉRICA. PERFORMANCE AND POLITICS IN THE AMERICAS. Vol 4.1. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-41/blasquez>

DEBORD, Guy (1999) COMENTARIOS SOBRE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO. Barcelona: Anagrama. <http://www.mediafire.com/file/ppbj1dxw8d8bf44/Guy%20Debord.pdf>

ELÍAS, Norbert (1998) "Hacia una teoría de los procesos sociales" En *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor (2010) "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización ve un género tropical" en P. Seman y P. Vila (coord.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

GARCÍA CANCLINI. Néstor (1992) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

LINS RIBEIRO, Gustavo (2005) "Post-imperialismo: para una discusión después del post-colonialismo y del multiculturalismo" En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO 2005.

WILLIAMS, Raymond (1997) "Dominante, residual y emergente". En: *Marxismo y Literatura*.
Barcelona: Península.

YUDICE, George (2002) *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.