

Músicas populares y luchas simbólicas.
Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal

Claudio F. Díaz

Resumen

El presente trabajo se propone hacer algunas precisiones sobre el enfoque con el que realizaron los trabajos que conforman esta primera parte del libro. Pretendemos definir en primer lugar lo que entendemos por *músicas populares* para, seguidamente, reflexionar sobre el modo como se insertan dentro de sistemas de relación y valoración específicos.

A diferencia de las aproximaciones que conciben a las músicas populares como maquinarias homogéneas que posibilitan la dominación, el abordaje propuesto aquí permite preguntarse sobre los sistemas socialmente instituidos e históricamente situados que otorgan una legitimidad y valor diferenciados a artistas y a géneros. Lo popular de una determinada música viene dado por el lugar que ocupa en un sistema de relaciones atravesado por el poder, las luchas simbólicas y la distribución desigual de recursos.

Pero los modos específicos en que cada campo de las músicas populares establece sus criterios de dominación no debe hacer olvidar que estas músicas tienen la importancia que tienen, justamente, porque conforman un espacio privilegiado para la constitución de narrativas identitarias y de todo un conjunto de significados y valores que le permiten a los agentes comprender la realidad que los circunda. Como expresa Bourdieu, las músicas populares tienen un lugar privilegiado en las luchas simbólicas.

La complejidad de posiciones, tradiciones, agentes y sistemas de relaciones que entran en juego en las instancias de producción y recepción de músicas populares, obliga a correrse de análisis que concluyan que los sentidos puestos en una canción, estilo o género sean de carácter resistente/reproductor, a la manera de binarismos absolutizantes. Este trabajo pretende dar cuenta del enfoque teórico general desde el que partimos para comprender a estas músicas, y cómo esos músicos y esas músicas fueron atravesados por esa etapa de luchas simbólicas marcadas por el imaginario neoliberal de la década de 1990.

Palabras clave: Músicas populares – Luchas simbólicas – Imaginario neoliberal – Subalternidad

Introducción

Los trabajos que integran la primera parte de este libro abordan producciones discográficas de música popular editadas en los años 90 y en los primeros años de nuestro siglo. Dichos trabajos discográficos son abordados como prácticas discursivas, es decir, poniéndolas en relación con sus condiciones de producción. Esas condiciones de producción fueron fuertemente afectadas por los cambios económicos, políticos y sociales que se produjeron en la Argentina en la década de 1990.

Pero lo que interesa particularmente en nuestros análisis son los cambios en la discursividad social a partir del proceso de emergencia de un nuevo *imaginario social*, que se fue haciendo hegemónico y que tuvo mucha importancia en la constitución subjetividades y narrativas identitarias. Un imaginario que, en muchos aspectos, sigue vigente en nuestros días.

La idea rectora de los análisis de esta primera parte es que los discos estudiados expresan y responden a esos cambios en las condiciones de producción, y que se relacionan de un modo complejo, muchas veces contradictorio, con ese imaginario neoliberal que se imponía como dominante, siempre dentro de las especificidades de los campos a los que pertenecen.

Sin embargo, antes de entrar en los análisis propiamente dichos, creemos necesario aportar algunas precisiones acerca de nuestra manera de delimitar lo que entendemos por músicas populares, en particular, la manera como pensamos la vinculación de esas músicas con lo que podríamos llamar, siguiendo a Bourdieu, *luchas simbólicas*. Del mismo modo, creemos necesario introducir una caracterización, aunque sea breve, de ese imaginario neoliberal que desde los años 90 atraviesa todas las producciones simbólicas, incluyendo las músicas populares.

1. Músicas populares

El estudio académico de las músicas populares, particularmente en América Latina, tiene un desarrollo relativamente reciente. Durante muchos años, quienes han intentado diversos acercamientos a esas músicas han debido enfrentar una *doxa*, fuertemente establecida, acerca de la supuesta “falta de valor” de las mismas. De tal manera, la discusión sobre el valor de las músicas populares y por lo tanto de la legitimidad de su estudio académico estuvo siempre en el centro del desarrollo de este campo de estudios. Ocurre que, en los ámbitos académicos, los estudios musicológicos, al igual que los estudios literarios y estéticos en general, han estado centrados históricamente en las

tradiciones eruditas, legitimadas, propias de las clases ilustradas. Por otro lado, desde fines del siglo XIX, disciplinas como el folklore o, ya en el siglo XX, la etnomusicología volvieron su mirada hacia repertorios musicales, literarios, dancísticos etc. vinculados a pueblos no occidentales, a comunidades étnicas específicas o bien a comunidades rurales (las comunidades “folk”) en las que se encontraban “superviviencias” de elementos culturales premodernos (Vega, 1960). Así, esos repertorios musicales fueron considerados a partir de su valor patrimonial o cultural. Pero, como se preguntan Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, desde una perspectiva latinoamericana:

“¿Y qué hay de esas músicas ‘sucias’, ‘degradadas’, ‘degradantes’ y negadas por las buenas conciencias (que en estos temas abundan en nuestra región), ya sea porque son ‘productos comerciales’ que solo quieren vender, o porque reflejan un mal gusto de ‘clases indecentes’ y que, sin embargo, miles de latinoamericanos escuchan, degustan y viven intensamente todos los días?” (López Cano y Sans, 2011: 16).

Esas músicas –que hasta hace unos 30 años¹ no parecían encontrar su lugar en tanto objeto de estudio ni en la musicología tradicional ni entre los repertorios que interesaban a los folklorólogos o a los etnomusicólogos– constituyen, sin embargo, la mayor parte de la música que se produce y consume en nuestras sociedades, la “música de todos”, como supo decir Carlos Vega en un trabajo pionero (1997). Es la que suena permanentemente en las radios, en los lugares públicos, en las bandas de sonido de las películas y series, en los avisos publicitarios, en las fiestas, los lugares de diversión, etc. En el ámbito latinoamericano, en un esfuerzo por delimitar los confusos contornos de este fenómeno, el musicólogo chileno Juan Pablo González propuso una definición que podemos hacer propia:

“Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología, y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta” (2001).

Como un primer acercamiento, entonces, podemos afirmar que se trata del enorme campo de las músicas producidas y consumidas en el marco de las industrias culturales

¹ Un tanto arbitrariamente, podría considerarse la fecha de fundación de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) (1981) como un hito en el desarrollo de este campo de estudios.

que caracterizan a las sociedades modernas principalmente desde principios del siglo XX, y que han sido llamadas “música ligera”, “música comercial”, “música de masas” y también música popular. Un amplio conjunto que, para centrarnos solo en la Argentina, incluye desde el rock a la cumbia, de la música electrónica al chamamé, del tango a las baladas “románticas”, de la guaracha santiagueña al reguetón, del cuarteto a la chacarera entre tantos otros géneros. Todas esas músicas tienen en común algunos rasgos señalados por González: 1) La oposición oralidad/escritura en cuanto al modo de transmisión se desdibuja bastante desde el momento en que entra en juego la música grabada. En las músicas populares, se dan distintas combinaciones entre músicos lectores y no lectores, pero independientemente de eso, la música circula no solo en presentaciones en vivo sino también –y de un modo determinante– a través de grabaciones. 2) La relación simbiótica con la industria cultural de la que habla González implica un conjunto de reglas de juego específicas tanto en la producción como en el consumo, con enormes consecuencias que alcanzan también los aspectos textuales y musicales propiamente dichos. 3) Independientemente de cómo se construyen las representaciones de las relaciones de estas músicas con fenómenos premodernos, se trata de un fenómeno nacido en la modernidad y que caracteriza nuestras sociedades del capitalismo tardío.

La falta de interés académico por estas músicas tan importantes ha tenido relación con el predominio del juicio valorativo como modo de acercamiento al objeto de estudio en las disciplinas humanísticas que abordan los fenómenos estéticos. En cuanto a la sociología de la música, según Míguez y Semán (2006: 11-32) estuvo atravesada desde mediados del siglo XX por la mirada adorniana, sumamente crítica en relación con todos los productos de la industria cultural, y recién después de los aportes de la Escuela de Birmingham en los años 70 y 80 se abrió un espacio para el abordaje académico de estas músicas. En el caso específico de América Latina, el desarrollo de los estudios sobre músicas populares tuvo un impulso importante desde la creación de la Rama Latinoamericana de International Association for the Study of Popular Music en 1997², que ha hecho posible una amplia producción, un intercambio continuo y un intento permanente por favorecer una perspectiva interdisciplinaria.

Este libro se propone como un aporte al estudio de las músicas populares, pensadas como un amplio conjunto que se diferencia de las músicas de tradición erudita, por una

² Ver <http://www.iaspmal.net>

parte, y de las músicas que abordan la folklorología y la etnomusicología en sus formas clásicas, por la otra.

Sin embargo, con este desbroce, no hacemos más que una primera aproximación. Parafraseando a Stuart Hall (1984), el adjetivo “popular” plantea diversas dificultades y es necesario detenerse un momento en ellas para poder explicitar el enfoque propio de nuestro trabajo.

2. Subalternidad/Subordinación

La primera y crucial dificultad con la noción de lo “popular” es que hay tradiciones intelectuales muy poderosas que tienden esencializarla. Es decir, a concebir una serie de características más o menos amplia, a partir de las cuales se podría determinar el carácter popular de una determinada producción cultural. Y el problema se complejiza, porque adjudicarle a una producción cultural el adjetivo “popular”, desde una perspectiva esencialista, involucra siempre un juicio de valor que puede ser positivo o negativo, según el punto de vista político. Así, para los fundadores de la Ciencia del Folklore en la Argentina, el “pueblo” o la “comunidad Folk” se pensaba como portadora de los valores de una “patria” idealizada. Las canciones, narraciones y danzas recopiladas en las zonas rurales “incontaminadas”, la figura del gaucho, su vida y sus oficios era donde esos valores esenciales se encarnaban. Por lo tanto, “popular” era un adjetivo positivo, pero lo que estaba en juego era un cierto tipo de valores (estéticos, éticos y políticos) elaborados por las clases dominantes, que terminaron por impregnar toda la producción y el consumo del folklore, entendido como campo de la música popular.

Sin embargo, esa misma música, al ser apropiada por las masas de migrantes internos que constituyeron la base social del peronismo en los años 40 del siglo XX, pasó a ser vista como “cosa de negros” o “música de sirvientas” por parte de los sectores medios urbanos ilustrados. En ese caso, “popular” se convirtió en un disvalor que se vinculaba a una serie de rasgos, también supuestamente esenciales, que se asociaban a los grupos sociales que producían y consumían esas músicas: torpeza, rusticidad, falta de calidad, etc. Finalmente, en una vertiente diferente, el adjetivo “popular” –adjudicado al folklore a partir de los años 60 en el marco de movimientos renovadores y de canción militante (Molinero, 2011)– nombraba una representación del pueblo como sujeto de las luchas emancipatorias, como quiera que estas fueran definidas.

Historias similares pueden hacerse en relación a otras músicas, como el tango argentino y el samba brasileño, que al mismo tiempo fueron construidos como parte de las narrativas identitarias nacionales –y por lo tanto, cargadas de valores positivos– y como ámbito de representación de figuras populares valoradas negativamente, como el “malevo” y el “malandro” (Menezes, 2012). Más aún, la idea de “pueblo” –siempre construida en términos esencialistas– ha llegado a designar a un sujeto histórico que encarna la “comunidad nacional” (Anderson, 1993) o, en las tradiciones de izquierda, el sujeto revolucionario destinado a destruir el orden burgués capitalista. Marcelo Ridenti ha llamado “romanticismo revolucionario” a una tendencia que se verificó en distintos países de América Latina y que articulaba la idea de un “hombre nuevo” con una imagen todavía un tanto idealizada de las raíces rurales y de los valores premodernos (Ridenti, 2000).

Un modo más sutil de esencialismo puede encontrarse en los intentos de circunscribir lo popular a partir de procedimientos descriptivos. Es decir, procedimientos que permiten producir, a partir de la observación, listas de rasgos propios de las culturas de los sectores populares. Según señala Stuart Hall (1984), el problema con ese tipo de procedimientos es que esas listas de rasgos tienden a fijarse y a pensarse como rasgos permanentes, y no como conjuntos que forman parte de relaciones de fuerza históricamente situadas. Así, por ejemplo, para ciertas miradas, un rasgo de lo popular es el carácter anónimo de las producciones, con lo cual las canciones de Carlos “La Mona” Jiménez, escuchadas y bailadas por enormes masas de seguidores, quedarían fuera del ámbito de lo popular, en la medida en que tienen un autor reconocible.

Distinta es la propuesta de Míguez y Semán, que intenta construir un listado de rasgos de la cultura popular, pero definiéndolos en relación con un espacio, un momento y un proceso histórico específico: las culturas populares en la Argentina reciente (Míguez y Semán, 2006). Pero ese nivel de trabajo supone un nivel de abstracción más alto y general, en el marco del cual:

“Las culturas populares serían los sistemas de representación y prácticas que construyen en interacciones situadas quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social, y que habilitan mecanismos de adaptación y respuesta a estas circunstancias, tanto en el plano colectivo como individual” (24).

Los autores, además, insisten en señalar algo que va en la dirección de todos los trabajos sociológicos contemporáneos: esos sistemas nunca son una respuesta mecánica al lugar en la estructura, sino resultado de múltiples agencias y mediaciones.

Sin embargo, lo que nos interesa de esta aproximación es su carácter relacional, puesto que permite recuperar, como reclamaba Stuart Hall, el carácter procesual y la idea de la cultura como campo de luchas:

“(…) lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. (...) Examina el proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación. Las trata como proceso: el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras. Tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía” (Hall, 1984).

Una mirada relacional, como la que proponía Hall, evita pensar las producciones culturales de los diferentes sectores como compartimentos estancos, y permite pensar sus relaciones, siempre atravesadas por las luchas simbólicas.

Dicho en otros términos, pensar lo popular en términos relacionales es pensarlo en el marco de las tramas del poder, de la distribución desigual del poder y de la influencia, como decía Williams (1980). En ese sentido apuntan Alabarces y Añón cuando proponen una “definición de lo popular entendido como subalterno” (Alabarces y Añón, 2008: 302). Es decir, en el marco de las complejas relaciones de poder material y simbólico, lo popular es todo aquello que ocupa las posiciones subalternas o subordinadas. Y por lo tanto, siempre lo popular se encuentra en tensión (aunque no necesariamente en oposición o resistencia) con lo dominante. La aproximación al problema que proponen estos autores, recogiendo una larga tradición que va de Gramsci a los estudios sobre subalternidad y colonialidad, presenta un aspecto sumamente interesante: en ella se destaca la *pluralidad de situaciones de subalternidad* que es posible pensar a partir de las distribuciones desiguales de los recursos económicos y simbólicos. La situación de subalternidad, en estas tradiciones intelectuales, puede pensarse obviamente en relación con la clase social, como quiera que sea definida, pero también con el género, con la etnia, con la dimensión etárea, con las situaciones globales de colonialidad, etc.

Si pensáramos el problema en términos de la sociología bourdiana, las posiciones de dominación/subordinación están determinadas por la distribución desigual de diversos tipos de recursos, y eso es lo que da lugar a los diferentes modos de subalternidad. Pero con esto se introduce una complejidad adicional, que tiene que ver con las escalas de

análisis. Los problemas cambian si la pregunta por la subalternidad se refiere a un campo particular –digamos, el de la música popular o algunos campos específicos dentro de ella–, si se refieren al espacio social global de una sociedad como la argentina, o si se refieren a las formas en que las prácticas en esta sociedad son atravesadas por la posición subalterna de la Argentina en las relaciones globales de dominación. Obviamente, todas esas problemáticas están articuladas, pero dan lugar a preguntas e indagaciones específicas en los diferentes niveles.

3. Valor artístico y valor comercial

Si se piensa la música popular teniendo en cuenta los problemas del poder, la dominación y las luchas por la hegemonía, entonces se abren varias dimensiones que es necesario considerar en cualquier análisis. Lo primero que se hace evidente es que en el gran campo de la música popular, tal como lo delimitamos al principio siguiendo a González, no todo es igual. Por el contrario, hay grandes diferencias, principalmente si se considera las músicas populares desde el punto de vista del valor. No a todos los géneros ni a todos los artistas se les adjudica el mismo valor, no todos gozan de la misma legitimidad. Lo que cabe preguntarse, entonces, es de qué depende el valor de las músicas populares, o más ampliamente, de cualquier producción cultural.

Esa pregunta es crucial, porque en el modo históricamente dominante de responderla está la clave del poco interés académico en las músicas populares. Esa respuesta dominante es también de carácter esencialista, y ha dado lugar a métodos inmanentes de análisis de las producciones consideradas estéticas. Se trata de una tradición que concibe que ciertas obras son portadoras en sí mismas de un conjunto de cualidades que las hacen perdurables. Cualidades que son universales y ahistóricas, de manera tal que aquellas producciones que las portan se convierten en canónicas. Más allá de las formas más conservadoras de la noción del *canon* (Bloom, 1995), esa idea de la existencia de valores intrínsecos ha formado parte también de todos los intentos de definir en términos inmanentes la *esteticidad* de ciertos fenómenos, entre los cuales se encuentran los debates sobre la *literariedad* o los intentos de definir un conjunto de rasgos sonoros que garantizarían el carácter artístico de una música.

Desde un punto de vista sociológico, el valor de una obra no resulta de ningún análisis inmanente, que descubriría propiedades intrínsecas, sino de un sistema socialmente instituido e históricamente situado de adjudicación de valor. Volviendo, entonces a las músicas populares, y los distintos valores adjudicados a los diferentes géneros y artistas,

es necesario mirar más de cerca el sistema social de adjudicación de valor que resulta pertinente específicamente, porque de ese sistema depende que ciertos músicos y ciertas músicas ocupen posiciones dominantes o subordinadas.

Si tenemos en cuenta la forma en que Juan Pablo González delimita el campo, sabemos ya que todas las músicas populares comparten lo que él llamaba la relación simbiótica con la industria cultural. En este campo, la producción y el consumo giran alrededor de la música grabada, la difusión por los medios de comunicación, las presentaciones en vivo, etc. Dicho en otros términos –y tal como lo había señalado Adorno–, en la industria cultural, la música es producida y consumida en forma de *mercancía*. Y eso tiene enorme importancia en el sistema de adjudicación de valor, porque está relacionado con lo que Bourdieu, en un trabajo de 1971, caracterizaba como el rasgo fundamental de los campos de producción cultural:

“El desarrollo del sistema de producción de bienes simbólicos (...) se acompaña de un proceso de diferenciación que encuentra su principio en la diversidad de los públicos a los cuales las diferentes categorías de productores destinan sus productos, y sus condiciones de posibilidad en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faz, mercancías y significaciones, cuyo valor propiamente simbólico y su valor mercantil permanecen relativamente independientes, aún cuando la sanción económica viene a reduplicar la consagración cultural” (Bourdieu, 2003 [1971] : 88).

Esa doble naturaleza de los bienes simbólicos se deriva de los procesos de autonomización de los campos de producción cultural en la modernidad, pues justamente el desarrollo de un mercado para las obras de arte fue lo que permitió a los artistas emanciparse de las condiciones de patronazgo y al mismo tiempo, desarrollar las teorías del arte por el arte y de la irreductibilidad de la obra de arte a mera mercancía³.

Con el desarrollo de la industria cultural, las técnicas de grabación y demás condiciones para la emergencia del campo de las músicas populares, esas tensiones entre lo artístico y lo mercantil no desaparecieron, sino que desde el principio, operaron como criterios de validación diferentes –y a veces opuestos. Justamente por la tensión entre esos dos principios es que Bourdieu afirma que la estructura de los campos de producción simbólica se organiza según la oposición entre lo que llama el “campo de producción restringida” y el “campo de la gran producción simbólica”. El campo de producción restringida lo piensa como aquella zona en la que los artistas producen pensando más bien en un público de pares, o al menos, en un público altamente especializado, que

³ Sobre este tema, ver Williams (1982) y Bourdieu (1995).

maneja los códigos de apropiación que corresponden a ese tipo de bienes. En cambio, el campo de la gran producción apunta a públicos amplios y no especializados. En sus palabras:

“A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la competencia por la conquista de un mercado tan vasto como posible, el campo de producción restringida tiende a producir él mismo sus normas de producción y los criterios de evaluación de los productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y concurrentes” (Bourdieu 2003: 90).

Si se tiene en cuenta todo el desarrollo del texto de Bourdieu, es evidente que estaba pensando, por un lado, en los círculos extremadamente restringidos del arte de vanguardia, con sus instancias de consagración específicas, sus códigos siempre cambiantes, sus públicos especializados, que tienen incorporados en el habitus los esquemas de percepción pertinentes, etc., y por otro lado, las producciones destinadas a públicos masivos, que tienden a adaptarse a la demanda en busca del éxito de ventas. Por un lado, productos cuyo valor depende de criterios “puramente artísticos” desarrollados dentro del mismo campo, y por otro, productos cuyo valor depende de la aceptación masiva.

En principio, entonces, lo que venimos definiendo como músicas populares quedaría íntegramente ubicado dentro del campo de gran producción. Sin embargo, en la medida en que las músicas populares se fueron desarrollando, fueron cambiando las condiciones de producción y las condiciones de escucha. Diego Fischerman (2004) ha señalado las importantes consecuencias que tuvo el hecho de poder acceder a una escucha puramente musical de músicas de tradición popular que originalmente habían estado relacionadas con contextos rituales específicos, principalmente el baile. Una de esas consecuencias fue la progresiva incorporación de criterios de valoración que habían tenido su origen en las músicas eruditas en vinculación con la emergencia de la idea de una “música absoluta”, objeto artístico sublime en la medida que se desvinculaba de toda funcionalidad que no fuera puramente estética y que exigía una competencia específica del receptor. Según Fischerman, esos valores son: “(...) autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (2004: 26).

Así pues, dentro del gran campo de las músicas populares –que se caracterizan por su vocación de masividad–, esos criterios de valor artístico, provenientes de las tradiciones eruditas, fueron generando tensiones e hicieron posible el desarrollo de zonas en las que

parecía valorarse lo artístico en detrimento de lo comercial. A partir de esa paradoja, dentro del gran campo de las músicas populares, hay artistas que alcanzan reconocimiento por incorporar elementos de complejidad, dificultad, originalidad, etc., aunque no sean grandes vendedores de discos, y otros que obtienen legitimidad por sus grandes cifras de ventas. Se puede pensar en numerosos ejemplos si se tienen en cuenta campos específicos. Así, en la etapa fundacional del campo, los roqueros argentinos intentaban diferenciarse del resto del mercado de la música para jóvenes desarrollando criterios estéticos (algunos de ellos provenientes de las vanguardias) que consideraban opuestos a las estrategias puramente comerciales. En el folklore, grandes renovadores, como Ariel Ramírez o Eduardo Falú, basaron su reconocimiento en la incorporación de elementos sonoros provenientes de la tradición clásico-romántica de la música erudita, lo que también les trajo, en ese caso, el éxito comercial.

De manera que la oposición estructural entre los dos campos que señalaba Bourdieu se fue reproduciendo dentro del gran campo de las músicas populares. Y esa duplicidad de criterios complejiza los análisis a la hora de determinar que músicas y qué artistas ocupan posiciones dominantes o subordinadas.

La complejidad señalada es aún mayor si los análisis toman en cuenta en su profundidad histórica las características de los campos específicos dentro de la música popular. Si bien las músicas populares comparten los rasgos que hemos señalado, en cada uno de esos campos, desde sus procesos de emergencia, se han ido desarrollando criterios de valor específicos vinculados, en primer lugar, a las necesidades de diferenciarse y construir narrativas identitarias. De tal manera, en cada campo hay tradiciones, reglas de juego, nombres fundadores, mitos, y todo ello contribuye al desarrollo de maneras específicas de definir el valor de una producción, que solo tienen validez dentro de los límites de ese campo.

Así, por ejemplo, en el folklore en su etapa clásica, el valor de una obra dependía del apego a ciertas fórmulas musicales consideradas tradicionales (en cuanto a lo melódico, armónico, rítmico, instrumentaciones, estructuras formales, etc.) que se asociaban a ciertas representaciones de la vida rural y provinciana, a una retórica que provenía de la literatura gauchesca, al tópico del pago perdido como sede de valores que se recuperaba en el canto, etc. Todo ese conjunto de elementos (aquí enunciados muy someramente) fue constituyendo saberes a partir de los cuales se juzgaba el valor de una obra en los términos propios del campo. Pero, como en todo campo, ese conjunto de reglas y

saberes es variable porque es objeto de disputas, de modo que se fueron modificando con el tiempo, dando lugar a tradiciones diversas que compiten por la legitimidad.

Lo mismo puede decirse de cualquier otro campo. De modo que la manera de representar lo que es el valor artístico (aún sin confundirlo con el valor comercial) es diferente en cada uno. Lo que constituye un valor en un campo puede constituir un disvalor en otro. Por ejemplo, el apego a una forma tradicional en ciertos momentos del desarrollo del folklore constituyó un valor, y en ciertos momentos de desarrollo del rock, un disvalor. Por eso, en los análisis siempre es necesario tener en cuenta las representaciones del valor artístico en disputa en cada momento y en cada campo, estudiar el origen de esas representaciones y sus vinculaciones con criterios de valor más generales como la relación con las tradiciones eruditas, que además, son diversas y también han competido entre sí por la legitimidad. Y sin descuidar, por supuesto, la relación con lo que en cada momento y en cada campo se considera más adaptado al gusto del público y por lo tanto, con probabilidades de éxito comercial.

Esta complejidad puede ilustrarse retomando los ejemplos mencionados del folklore y el rock. En 1964, Ariel Ramírez compuso la *Misa Criolla*, obra que fue editada por el sello Philips con la participación de artistas destacados como Los Fronterizos, Domingo Cura, Jaime Torres y la Cantoría de la Basílica del Socorro dirigida por el Presbítero J.G. Segade⁴. En esa obra, Ramírez consolidó una estrategia discursiva que ya venía desarrollando desde antes y que consistía en incorporar lenguajes musicales que provenían de la tradición erudita clásico-romántica en la composición y ejecución de música folklórica. En esa obra, se pueden reconocer, por su estructura y bases rítmicas, géneros propios del folklore como la baguala, la chacarera, el chamamé o el estilo. Además, también tiene peso la presencia de instrumentos como el charango, los bombos y el acordeón, como así también las voces de Los Fronterizos con rasgos de vocalidad que se habían instituido como dominantes en el folklore. Pero todos esos rasgos están mixturados con el lenguaje de las misas eruditas y con los arreglos corales, que le dan su sonoridad particular. El resultado fue innovador, y fue saludado por la crítica como una “obra maestra”. Y la maestría consistía justamente en la “elevación” a la condición de “universal” de la música folklórica, que todavía conservaba las fuertes referencias a lo “nacional” que eran su marca de origen. Pero al mismo tiempo, se tradujo en

⁴ Para un análisis más desarrollado de esta obra, ver Díaz (2009).

aceptación masiva, en enorme éxito de ventas y en una adopción por parte de los sectores dominantes, incluyendo la Iglesia Católica.

En 1973, Luis Alberto Spinetta publicó su disco *Artaud*, editado por el sello Talent, en homenaje al poeta francés. También en este caso se trata de la adopción de una serie de elementos provenientes de las tradiciones eruditas. Pero se trataba de una tradición diferente: las vanguardias, especialmente el surrealismo, con sus cuestionamientos a la racionalidad occidental, su reivindicación del sueño, lo maravilloso, la locura; sus coqueteos con el socialismo y sus actitudes revulsivas en relación con el arte consagrado. En especial, el disco dialoga con los textos de Artaud, su tratamiento del artista como visionario, su aproximación a la locura, sus búsquedas de estados mentales alterados, etc. Esa tradición, si bien provenía de formas de arte erudito, estaba lejos de tener la aceptación como “arte elevado” que tenían las tradiciones clásico-románticas que había retomado Ramírez. El disco de Spinetta no se convirtió en éxito de ventas, aunque sí consolidó la posición del artista dentro del campo del rock. Sin embargo, no encontró reconocimiento en las esferas oficiales. Por el contrario, años después, durante la dictadura militar, cuando los recitales realizados en ocasión de la reunión de Almendra en 1980 eran hostigados por la policía y los asistentes detenidos sistemáticamente, la Dirección de Inteligencia Bonaerense elaboró un legajo sobre los integrantes del grupo en el que “(...) se dejaba constancia de que Luis Alberto Spinetta había grabado ‘un long play dedicado al escritor Antonin Artaud, autor célebre en la literatura francesa por la creación subrealista (sic) y afecto a las drogas’” (Marchini, 2008: 235).

Si pensamos estos dos casos desde el punto de vista de la diversidad de criterios de valor en juego, podemos ver su complejidad. Por una parte, en 1973, el rock era un fenómeno marginal desde el punto de vista del criterio comercial, y la legitimidad de los artistas dentro del campo de algún modo dependía del enfrentamiento a esos criterios comerciales y del desarrollo de ciertas concepciones estéticas específicamente rockeras. La reelaboración de elementos provenientes de las vanguardias históricas era una estrategia razonable en el marco de esas reglas de juego. Pero esa actitud de ruptura y de exploración de vertientes culturales críticas convertiría a los roqueros en víctimas de la censura y la persecución por parte de los sectores más reaccionarios que sustentaron lo que Andrés Avellaneda ha llamado el “discurso de represión cultural” (Avellaneda, 2006).

Por el otro lado, las estrategias de legitimación de Ariel Ramírez se inscribían en la lógica del campo del folklore, puesto que desde su proceso de emergencia, hubo voces que preconizaron el desarrollo de un “arte nacional” que se nutriera de las raíces folklóricas para elevarlas al orden “universal”, en un proyecto de clara raigambre romántica. Pero además, las estrategias de Ramírez y muchos otros venían a relegitar unas músicas que durante los años del peronismo habían sido apropiadas por los sectores populares (en el sentido de clase), y por eso mismo, desprestigiadas.

4. Músicas populares y Doxa

La especificidad de los criterios de valoración que operan en las músicas populares, con las particularidades de cada campo, no debe hacer olvidar, sin embargo, que estas músicas tienen la importancia que tienen justamente porque constituyen un espacio privilegiado para la constitución de narrativas identitarias y de todo un conjunto de significados y valores con las que esas identidades se relacionan. Dicho en términos de Bourdieu, las músicas populares tienen un lugar privilegiado en las luchas simbólicas.

Y esto puede pensarse en dos niveles diferentes. Por una parte, cada campo de la música popular puede pensarse en términos de una “(...) lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de apreciación legítimas (...)” (Bourdieu, 2003: 218). Justamente por esa lucha los criterios de valoración y los principios mismos de definición de la pertenencia a cada campo están en permanente tensión y transformación. Y del mismo modo, lo están los límites mismos de los campos y sus niveles de legitimidad social.

Pero también puede pensarse todo el espacio social como un espacio de luchas por el monopolio de la nominación legítima, o dicho en otros términos, de lucha por la producción de una *Doxa*, es decir, una incorporación y naturalización de los principios de clasificación y división del mundo, y en particular del mundo social (Bourdieu y Eagleton, 2003: 296 y ss.). Se trata de lo que Bourdieu llama violencia simbólica y que funciona

“(...) cuando los esquemas que pone en funcionamiento [el dominado] para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etcétera), son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social (Bourdieu, 1999: 225).

Bourdieu insiste mucho en que los mecanismos de incorporación de la Doxa son paulatinos y producen efectos duraderos porque actúan en las prácticas cotidianas,

principalmente sobre los cuerpos y en un nivel no conciente: “El efecto de la dominación simbólica (de un sexo, de una etnia, una cultura, una lengua, etcétera) no se ejerce en la lógica pura de las conciencias cognitivas, sino en la oscuridad de las disposiciones del habitus” (Bourdieu, 1999: 225).

Ahora bien, justamente teniendo en cuenta ese nivel de las luchas simbólicas es que la producción y el consumo de músicas populares se vuelven trascendentes. La producción y la recepción de músicas populares es una práctica atravesada por criterios de valor y criterios de verdad socialmente construidos. Pero esos criterios no siempre se expresan en términos de las “conciencias cognitivas”; más bien lo contrario. Se trata de una experiencia estética en la que se movilizan fuertemente las dimensiones afectiva y corporal en la definición de la propia identidad. En términos de Simon Frith:

“Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (...), sino que solo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio* de la actividad cultural, por medio del juicio estético” (Frith, 2003: 187).

Justamente por este carácter de la experiencia de las músicas populares es que resultan tan importantes en la construcción de narrativas identitarias, y es por eso que las músicas de distintos géneros, estilos y artistas tienen una fuerte capacidad de interpelación en relación con determinados grupos sociales⁵. Es que, de nuevo siguiendo a Frith, “La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos” (2003: 212).

Teniendo en cuenta esta dimensión del análisis, adquiere más importancia el llamativo olvido de los estudios académicos de estas músicas casi omnipresentes en las sociedades contemporáneas. Se trata de las músicas con las que bailamos, celebramos, nos enamoramos y nos reconfortamos en los momentos de tristeza. Pero mientras coreamos canciones, nos divertimos en los recitales o bailamos hasta perder el aliento, estamos participando en prácticas en las que tienden a reforzarse o a cuestionarse los usos permitidos y prohibidos del cuerpo, las relaciones de género, el sentido de pertenencia a un grupo, las definiciones de patria, la imagen del otro, etc.

Ahora bien, el análisis de las músicas populares en términos de luchas simbólicas agrega más complejidad a lo que veníamos planteando, principalmente en relación con

⁵ Volveremos sobre esta cuestión en el primer capítulo de la segunda parte.

la cuestión de la subalternidad. Ya sabemos que la posición de subalternidad puede analizarse en diferentes ejes (clase, etnia, género, edad, etc.) Sabemos también que las posiciones dominantes y dominadas dentro de cada campo no reduplican necesariamente esas estructuras, sino que se organizan también según una lógica propia. Por otro lado, dentro de la música popular, los saberes y prácticas propiamente artísticas según las definiciones específicas de cada campo siempre conviven con los criterios de valor comerciales, como resultado de la doble naturaleza (hecho simbólico y mercancía) de sus productos. Teniendo en cuenta todo eso, se puede analizar las características de las distintas producciones musicales como tomas de posición en relación con una cantidad importante de variables: las reglas discursivas dominantes dentro de un determinado campo, la tensión continua entre la exigencia “artística” y la exigencia “comercial”, o la estructura más general de las “distribuciones del poder y de la influencia” (Williams, 1980) entre las clases sociales, las etnias, los géneros, etc.

De tal manera, las canciones, los discos, las actuaciones en vivo suelen expresar esa complejidad, y es posible detectar en su estructura muchos contrastes y contradicciones de sumo interés para el análisis. Por ejemplo, hay géneros y canciones que interpelan a los grupos subalternos (en sentido de clase) por determinados rasgos musicales, letrísticos o performáticos, y al mismo tiempo, reproducen las desigualdades de género y afianzan los mecanismos mercantiles fetichizantes de la industria cultural. Eso ocurre con ciertas formas del tango, la cumbia, el cuarteto, el folklore, el rock, etc. También pueden encontrarse canciones que tematizan a los sujetos populares (de nuevo en sentido de clase), pero que por sus características musicales (ciertos rasgos de complejidad, por ejemplo, o rupturas más o menos notables en relación con las tradiciones del campo en cuestión), interpelan más bien a los sectores medios ilustrados, como ocurre con ciertas corrientes del folklore o del rock, sin desconocer que al mismo tiempo pueden constituir tomas de posición estéticas asumidas desde un lugar subordinado, si se considera los criterios comerciales como fuente de consagración.

5. Las fisuras del Sentido

Según lo desarrollado hasta ahora, las músicas populares constituyen un amplio campo, sumamente complejo. No se pueden pensar en términos de una maquinaria homogénea de reproducción de la dominación, como se las pensó bajo la influencia de Adorno. Hacerlo así sería perder toda la riqueza de complejidades y hasta contradicciones en cuanto a las tradiciones que las constituyen, la diversidad de actores e intereses que

entran en juego, la multiplicidad de criterios de valoración que conviven en el campo y a partir de los cuales se compete, etc. Como bien señalan Semán y Míguez (2006), la Escuela de Birmingham, a partir de los caminos teóricos abiertos principalmente por Raymond Williams, desarrolló todo un campo de estudios acerca del carácter contestatario y resistente que podían adquirir las prácticas de distintos grupos populares a partir de la producción y apropiación de diversos productos de la cultura de masas, principalmente las músicas populares en el caso de sectores juveniles.

En América Latina, numerosos trabajos se han centrado en las formas plurales en que distintos sectores sociales, a partir de la producción y consumo de músicas populares, y en diferentes momentos y contextos, han cuestionado –y en algunos casos hasta resistido– significados y valores hegemónicos. Y eso sin desconocer que todas esas músicas populares (el rock, el folklore, el tango, el samba, etc.), en tanto tales, siguen produciéndose en relación simbiótica con la industria cultural, y teniendo el doble carácter constitutivo de producciones simbólicas y mercancías.

Eso no significa, por supuesto, que se pueda concluir que todo en las músicas populares tiene un carácter resistente, o que se pueda, de un modo simple, determinar en ellas significados y valores hegemónicos o contrahegemónicos. No se trata de un sistema de oposiciones binarias, justamente por la complejidad de posiciones, tradiciones, actores y sistemas de relaciones que están en juego en la producción y consumo de músicas populares.

Lo que nos interesa destacar es que dichas músicas están atravesadas por esa trama enormemente compleja de significados y valores que constituyen una determinada configuración hegemónica. Esa trama no constituye un sistema cerrado y coherente. Por el contrario, en términos de Williams:

“La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad (...)” (Williams, 1980: 132).

Ese “sentido de la realidad” se aproxima bastante a lo que Bourdieu llamaba la Doxa, resultado de la violencia simbólica. Pero en la mirada de Williams, ese “sentido de la realidad” tiene un carácter sumamente complejo, contradictorio y cambiante. Se trata de un proceso en el que todo el tiempo están generándose significados y valores

emergentes que pueden reproducir, cuestionar, incomodar o simplemente generar alternativas en relación con lo dominante.

Cornelius Castoriadis (1994) desarrolló una metáfora muy sugestiva para pensar esa dinámica. Las sociedades se instituyen sobre la base de *significaciones imaginarias*. Pero ese incesante flujo de producción de significaciones imaginarias, pensado como un *magma*, va corroyendo, agrietando, *fisurando* permanentemente el *imaginario instituido*. En la perspectiva de Castoriadis, lo imaginario no debe entenderse como lo fantasioso, lo inexistente, falso en el sentido de no verificable, opuesto por tanto a lo verdadero. Lo imaginario es más bien una capacidad radical de creación específicamente humana. La capacidad de creación de significaciones imaginarias es lo que permite a las sociedades fundar un mundo con *sentido*, un “cosmos” social. Las significaciones imaginarias socialmente creadas son las que sostienen ese mundo pleno de sentido. Son, por lo tanto, profundamente verdaderas y al mismo tiempo absolutamente inestables.

Esa metáfora de Castoriadis resulta muy interesante para nuestra perspectiva de abordaje de las músicas populares. No se trata tanto de indagar si tales o cuales prácticas, tales o cuales significaciones, expresadas y construidas por una canción, un estilo, un género o un artista determinados, son hegemónicos o contrahegemónicos en sentido binario y absolutizante. Se trata más bien de analizar cuáles son las grietas, las fisuras del imaginario instituido que hacen posible la emergencia de esos significados, o bien en qué medida la emergencia de determinados valores, bajo condiciones específicas, contribuyen a producir esas grietas y fisuras, o a cerrarlas. El imaginario instituido no solo es inestable, sino también complejo y lleno de inconsistencias y contradicciones. Por eso, nos parece que es particularmente sugerente esa idea de que siempre está ya fisurado en diferentes lugares. Y eso, según nuestra perspectiva, tiene que ver con la complejidad de los procesos sociales y obliga a tener en cuenta diversos niveles de análisis, tal como venimos señalando.

Así, por ejemplo, si uno observa una producción discográfica –supongamos *Rompiendo la red*, de “el Chango” Farías Gómez con La Manija–, teniendo en cuenta localmente el sistema de relaciones propio del campo del folklore, con sus tradiciones y sus disputas, pueden pensarse las decisiones estéticas del artista como estrategias de ruptura con lo dominante. Como bien señala Julián Beaulieu en el capítulo 3, quienes ocupaban las posiciones dominantes en el campo del folklore eran los representantes del llamado “folklore joven”, que a su vez reelaboraban de un modo específico las tradiciones el

paradigma clásico del folklore⁶. Sin embargo, si se observa de un modo más general el sistema de la distribución de los saberes y esquemas de percepción legitimados, es evidente que las estrategias de ruptura de Farías Gómez se enraízan en una tradición que recupera los aportes de las vanguardias estéticas, y por lo tanto, construye un enunciario con una competencia que le hace posible jugar esos juegos. No es de extrañar entonces que su propuesta haya interpelado fundamentalmente a sectores medios ilustrados. Pero si además se observan sus estrategias en una dimensión ética y política, también pueden interpretarse como prácticas que tendían a fisurar uno de los elementos clave del imaginario neoliberal instituido, tal como se manifestaba en el campo del folklore, esto es, el predominio absoluto del valor comercial como principal criterio de consagración de los artistas y las obras.

6. El imaginario neoliberal

Para cerrar estas reflexiones preliminares, creemos necesario aportar algunas precisiones acerca de ese imaginario social que se instituyó en los años 90 y que en muchos aspectos perdura hasta hoy, puesto que, tal como hemos afirmado, las producciones discográficas que aquí analizamos se relacionan con él de distintas maneras.

No hay espacio aquí para un análisis detallado de las profundas transformaciones económicas, políticas y sociales que se desarrollaron en la época neoliberal tanto a escala global como, con sus particularidades, en la Argentina y Latinoamérica. Pero sí es necesario reseñar sintéticamente algunos puntos clave de esas transformaciones.

Según Maristella Svampa (2005), el proceso de transformaciones que tomó forma en los años 90 había empezado en realidad mucho antes, particularmente con la última dictadura militar. Con sus avances y retrocesos entre la dictadura y el gobierno de Alfonsín, lo central de ese proceso consistió en la desarticulación de lo que había sido “un modelo de integración de tipo nacional-popular”, con un rol protector e inclusivo del Estado y su reemplazo por “un nuevo régimen centrado en la primacía del mercado” (Svampa, 2005: 22).

Ese nuevo régimen tuvo una serie de consecuencias que podríamos sintetizar así: a) La primacía del mercado se expresó en el proceso de privatizaciones de las empresas que habían sido del Estado. A pesar de generar un aumento enorme de la desocupación, el

⁶ Para un análisis pormenorizado de los rasgos del “folklore joven”, ver el trabajo de Natalia Díaz en el Capítulo 2.

proceso se sostuvo discursivamente a partir de la idea de la “eficiencia”; b) Las privatizaciones fueron acompañadas con una reforma del Estado, que consistió básicamente en un duro proceso de ajuste con reducción de personal y reducción del gasto en salud, educación, etc. También se sostuvo discursivamente con la idea de un estado más “chico” y más “eficiente”; c) La Ley de Convertibilidad hizo posible el control de la inflación, pero al costo de una profunda desindustrialización y reprimarización de la economía, con profundas consecuencias en el empleo y en la integración social. Sin embargo, la Convertibilidad tuvo un consenso muy extendido basado, según Svampa, en la traumática experiencia de la hiperinflación hacia el final del gobierno de Alfonsín. Desde el punto de vista discursivo, esa adhesión se sostenía en la idea de “estabilidad” como valor social fundamental. En síntesis, se trató de un proceso de “modernización excluyente” (Svampa, 2005: 43).

En lo social, la consecuencia más visible fue el desarrollo de una polarización y una fragmentación social muy acentuadas. Y para los sectores que quedaron excluidos, se trató de la vivencia profundamente traumática de la experiencia del desamparo.

Según Martín Hopenhayn (2004), la modernidad nos planteó la oposición entre más amparo (propio de las sociedades tradicionales) y más libertad. Y eso dio lugar a un imaginario del desarrollo que podía articular los dos aspectos. En América Latina, entre la segunda posguerra y los años 70, ese imaginario se caracterizó por los siguientes elementos:

“Estado social, empleo, integración social, modernización productiva, planificación del desarrollo, sindicalismo fuerte, sustitución de importaciones, educación y salud para todos, etc. Cierta estabilidad en el progreso, un mentado tope a la concentración de la riqueza (muy difuso en los hechos), y planes económicos de largo aliento que infundían la sensación de control sobre el futuro” (Hopenhayn, 2004: 14).

Según la mirada de este autor, en las últimas décadas⁷ las políticas neoliberales que se aplicaron en toda América Latina destruyeron rápidamente las bases materiales que hicieron posible (con muchísimas contradicciones) ese imaginario. En primer lugar, porque el retiro del Estado y la desregulación de los mercados “libera los diques que limitan la concentración del ingreso” (Hopenhayn, 2004:15). Desde nuestro punto de vista, además, se liberaron los diques para la concentración monopólica de las empresas.

⁷ El trabajo de Hopenhayn es de 2004. Es de destacar, desde nuestro punto de vista, que desde entonces hasta ahora, en diversos lugares de América Latina –incluyendo a la Argentina–, se han producido cambios, más o menos profundos, en cuanto a la aplicación de políticas neoliberales y sus consecuencias de exclusión social.

En segundo lugar, la precarización laboral aumentó la vulnerabilidad de gran parte de la fuerza de trabajo. En tercer lugar, las formas de ciudadanía sufrieron fuertes mutaciones y entraron en crisis los mecanismos de representación. Por último, el nuevo orden global y la situación subordinada de América Latina aumentaron la vulnerabilidad externa.

Ahora bien, estos cambios estructurales no se hicieron en los años 90 sobre la base de la fuerza, sino de la adhesión de grandes masas populares, justamente en el marco del afianzamiento de un imaginario neoliberal de fuerte impacto.

Ese imaginario fue modificando la representación de las cosas que son importantes para la vida y movilizan a la gente. Se fueron imponiendo ciertos tópicos que pasaron a ser omnipresentes en los discursos. Se fueron modificando los criterios de verdad. Y, lo más importante, se fue modificando la percepción de cuál era la Ley que constituía el fundamento de lo social. No nos referimos solamente al sentido más o menos obvio de su sistema jurídico, sino al sentido más profundo de aquella Ley fundamental que rige las conductas, que establece el valor de las acciones y de las personas.

En los años 80, después de la dictadura militar, ese lugar de la Ley fundamental lo ocupó la idea de la legalidad democrática. La sociedad intentaba tomar distancia de un hecho horroroso fundamental: la violación sistemática de la ley por parte del Estado en los años 70. En ese hecho horroroso se fundaba una solidaridad nueva en la que las grandes mayorías coincidían. La democracia, el estado de derecho, eran el centro de un imaginario social que daba sentido a muchas prácticas, no solo políticas sino también culturales, en un sentido más amplio. Pero desde el punto de vista económico, el proceso de concentración iniciado durante la dictadura no se detuvo. Los problemas derivaron en la crisis de la hiperinflación, que generó la sensación de que algunas promesas de la democracia quedaban incumplidas. Y ante esas promesas incumplidas, los voceros del poder económico concentrado insistían en que el Estado no debía intervenir en la economía, en que era ineficiente, en que era necesario permitir el libre juego del mercado. Muchos coinciden en caracterizar como un “golpe de mercado” la crisis que terminó con el gobierno de Alfonsín.

Con la llegada de Carlos Menem comienza algo nuevo. Poco a poco se fue imponiendo un nuevo consenso, un nuevo imaginario que se articulaba alrededor de una nueva representación de la Ley. Las imágenes centrales fueron las de la *estabilidad* (garantizada por la ley de convertibilidad) y la *eficiencia* (garantizada por las privatizaciones). En la nueva situación, era el mercado –y no el Estado– quien debía

regular las relaciones sociales. En el nuevo orden mundial, el mercado venía a ocupar el lugar de la Ley.

Este lugar que viene a ocupar el mercado es de suma importancia, porque claramente, en este nuevo imaginario, se presenta como una ley heterónoma, es decir, extrasocial. Para Cornelius Castoriadis, todas las significaciones imaginarias son creación social, incluyendo la ley, en los dos sentidos consignados. Por eso,

“La idea de que existe una fuente y un fundamento extrasociales de la ley es una ilusión. La ley, la institución, es creación de la sociedad; toda sociedad está autoinstituida, pero hasta ahora toda sociedad ha garantizado su institución instituyendo una fuente extrasocial de sí misma y de su institución” (Castoriadis, 1994: 89).

En el imaginario neoliberal, las “leyes del mercado” se presentan como un fundamento extrasocial que garantiza la institución del sistema. Tal como fueron los dioses o Dios en otras sociedades, la idea de un mercado que obedece a su propia ley, que está por encima de la política e incluso de los estados, tiende justamente a naturalizar y deshistorizar el proceso de institución. Eso explica que en el imaginario neoliberal, el mercado tenía (tiene todavía) un aura un tanto mágica, casi los atributos de la divinidad. Como Dios, la ley del mercado es absoluta, porque todo lo demás queda sometido a ella: los derechos sociales, la cultura, el trabajo. Es también misteriosa, porque sus arcanos son indescifrables para los simples mortales. Solo los economistas, especie de sacerdotes del mercado hablaban (hablan todavía) su extraño lenguaje. Es una ley superior, porque está por encima de la política y de las decisiones del estado. De hecho, en relación con esa ley superior, los gobernantes son meros administradores que solo deben competir entre sí, en el sentido de demostrar quién es más capaz de administrar, gestionar, según las necesidades del mercado.

Ahora bien, el mercado, aún cargado de todas esas significaciones, no deja de ser el lugar de intercambio de mercancías. La centralidad de la idea de mercado en el imaginario neoliberal va de la mano del consumo como única cifra de la relación entre los ciudadanos. En la medida en que ese nuevo imaginario se impuso, todas las cosas, todas las prácticas, todas las personas empezaron a ser juzgadas y valoradas en términos de eficiencia, competencia, cifras de ventas, modernización. Palabras como “marketing” y “management” empezaron a funcionar como *fetiches*.

Vale la pena detenerse un momento en este aspecto. Un imaginario que se asienta sobre un mundo de consumidores de mercancías regidos por las leyes del mercado vuelve a instalar, de un modo aún más apremiante, el viejo tema marxiano del *fetichismo de la*

mercancía. No es casualidad que en las discusiones contemporáneas sobre el concepto de ideología, la vieja cuestión del fetichismo haya sido recuperada.

Eduardo Grüner, retomando el capítulo I de *El Capital*, señala que el carácter fetichista consiste en un *desplazamiento*. Lo que la operación fetichista invisibiliza es que el valor de las mercancías se origina en la esfera de las relaciones de producción, mediante el mecanismo que Marx llamó plusvalía. En sus palabras:

“Esta ‘invisibilidad’ de la plusvalía hace que el discurso convencional de la economía nos pueda hacer creer que todo ocurre en el *mercado*, que el capitalista no roba ni explota a nadie, y que si obtiene una ganancia es simplemente en virtud de las leyes ‘naturales’ de la oferta y la demanda, de la ‘mano invisible’ que ordena la economía. Es decir, hay una parte –y precisamente la más importante– de la realidad (las relaciones de producción/explotación) que queda *desplazada* de la ‘vista’ (recuérdese que el ‘desplazamiento’ en Freud, es uno de los mecanismos por los cuales el sueño habla de una cosa pero *quiere decir* otra) y parecería que el mercado lo es todo” (Grüner, 2013: 32).

El análisis de Grüner se refiere al capitalismo en general. Desde nuestro punto de vista, ese mecanismo de fetichización de las mercancías y el mercado cobra especial importancia en una sociedad en la que la esfera de la producción se estaba transformando profundamente, con graves consecuencias para la fuerza de trabajo. Por un lado, la desindustrialización y la primarización expulsaban a muchos trabajadores y creaban una situación de alto desempleo, y por otro lado, la flexibilización laboral precarizaba el empleo y profundizaba las condiciones de explotación.

En ese marco, la importancia simbólica del consumo creció como nunca antes. Mientras la esfera de la producción se volvía expulsiva, mientras el Estado ya no garantizaba la inclusión a través de la educación y la salud, solo el mercado garantizaba la inclusión... a través del consumo. El mercado garantizaba mercancías para todos, según sus posibilidades. Incluyendo mercancías culturales.

Esa lógica fue marcando las subjetividades y reabsorbiendo y resignificando otros discursos. Así, las viejas aspiraciones políticas de pluralidad y las mucho más recientes luchas por el reconocimiento de las diferencias tendieron a retraducirse en la multiplicación de nichos de mercado.

La producción de músicas populares también fue afectada profundamente por este imaginario. Como señalamos más arriba, la lógica de la mercancía es constitutiva del campo de la música popular, tal como le hemos definido. Sin embargo, los criterios de valor puramente mercantiles siempre convivieron –en parte disputaron y en parte se equilibraron– con criterios de valor propiamente artísticos, con definiciones variables

en los distintos campos. Pero con la emergencia e imposición de este imaginario neoliberal, el carácter de mercancía de las músicas populares fue adquiriendo una centralidad inédita. Y esto afectó a las músicas mismas, en la medida en que tanto las estrategias verbales (elecciones temáticas, formas retóricas, tópicos, etc.) como musicales (decisiones a nivel de instrumentación, líneas melódicas, elementos armónicos y rítmicos, etc.) empezaron a orientarse prioritariamente a la búsqueda de públicos cada vez más masivos. La consecuencia general fue que quienes ocuparon las posiciones dominantes en los distintos campos fueron generando propuestas cada vez más homogéneas. A esto se suma que la concentración de las empresas discográficas hacía que los artistas consagrados tendieran a coincidir en los mismo catálogos y a desarrollar el mismo tipo de estrategia promocional, que tenía en su centro a la figura misma del artista, devenido, más que nunca antes, en *marca*, o, podríamos decir, en mercancía altamente fetichizada.

Ahora bien, ese imaginario instituido, como dijimos antes, no es un todo consistente y homogéneo. Justamente por eso decidimos tomar de Castoriadis la metáfora del magma, en relación con el imaginario instituido. En el momento mismo en que un imaginario se instituye, esa capacidad social de crear significaciones ya lo está fisurando. Y esto porque, ahora siguiendo a Williams (1980), ninguna hegemonía agota toda la práctica humana. Siempre hay sectores que quedan en la situación de crear significados y valores que la cuestionan, la resisten, la complementan, generan alternativas, etc.

La sociedad que se construyó en los años 90 era (todavía lo es, en parte) –en palabras de Maristella Svampa– una “sociedad excluyente” (2005). La Ley del Mercado también fue trazando una frontera, y del otro lado fueron arrojados los “otros”: los ineficientes, los que no se modernizan, los que no tienen espíritu de empresa, los perdedores, los enfermos, los viejos, los pobres, los campesinos, los que cuestionan el modelo, los que no son competitivos.

La contracara de ese imaginario del Mercado fue la emergencia cada vez más notoria y difundida de todos esos “otros”. En el discurso oficial, apareció la obsesión por el tema de la “inseguridad”. Pero desde esos “otros”, se fueron desarrollando toda clase de estrategias políticas novedosas. El movimiento piquetero, los movimientos sociales, los movimientos de mujeres, las minorías sexuales, el movimiento campesino, las organizaciones ecologistas, los organismos de Derechos Humanos, las organizaciones estudiantiles, todos ellos, y cada uno a su manera, fueron generando discursos

alternativos. Y en esos discursos empezaban a verse las fisuras de ese sentido común neoliberal que se había vuelto dominante. Grüner nos recuerda que para Bajtín:

“(…) la lucha de clases *en la lengua* (...) se muestra en la *heteroglosia* –la multiplicidad de ‘acentos sociales’ en conflicto–, mientras que es lo propio de la ‘ideología dominante’ *reducir* esa heterogeneidad, mediante la operación fetichista, a la *monoglosia* de la pretendida unidad lingüística” (Grüner, 2013: 39).

Pensando en esa misma lógica, pero yendo más allá de la lengua, podemos decir que esa diversidad de acentos puede estudiarse también en las músicas populares. Es que entre la diversidad de actores que quedaron situados más allá de las fronteras trazadas por el mercado, hubo muchos artistas –entre ellos, muchos cultores de las músicas populares– que empezaron a construir alternativas, individuales o colectivas, que en parte eran respuesta y en parte, expresión de esas fisuras en el sentido dominante. En diversas situaciones, con distintos niveles de difusión masiva –en algunos casos como fenómenos locales, en algunos casos mediante estrategias de producción independientes–, esos músicos y esas músicas fueron atravesadas por esa etapa de luchas simbólicas marcadas por el imaginario neoliberal. Esos sonidos y esos sentidos son lo que intentaremos explorar en lo que sigue.

Bibliografía

Alabarces, Pablo; Añón, Valeria (2008): “¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder”. En Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Avellaneda, Andrés (2006): “El discurso de represión cultural (1969-1983)”. *Revista Escribas*, N° 3, Escuela de Letras, UNC.

Bloom, Harold (1995): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry (2003): “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”. En Zizek, Slavoj (comp): *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México-Argentina-Brasil-Colombia-Chile-España-Estados Unidos-Guatemala-Perú-Venezuela: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

- (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Córdoba: Aurelia Rivera.
- (1999): *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama
- Castoriadis, Cornelius (1994): *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- Díaz, Claudio (2009): *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Fischerman, Diego (2004): *Efecto Beehtoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, Simon (2003): “Música e identidad”. En Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.
- González, Juan Pablo (2001): “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena*, Vol. 55, n° 195, pág. 38-64. Santiago.
- Grüner, Eduardo (2013): “De fetiches también (y especialmente) se vive. Capitalismo y subjetividad: el fetichismo entre Marx y Freud”. En Carpintero, Enrique (comp): *Actualidad del fetichismo de la mercancía*. Buenos Aires: Topía Editorial.
- Hall, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo ‘popular’”. En Ralph, Samuel (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Hopenhayn, Martín (2004): “Desamparo y exclusión en América Latina”. En Antonelli, Mirta A. (comp.) *Cartografías de la Argentina de los ‘90. Cultura mediática, política y sociedad*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- López Cano, Rubén; Sans, Juan Francisco (comps.) (2011): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*. Caracas: Fundación CELARG.
- Marchini, Darío (2008): *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos.
- Menezes, Andréia (2012): *Entre patrias, pandeiros y bandoneones. O embate entre vozes marginais e disciplinadas en composições de samba e tango (1917-1945)*. Tesis de Doctorado del Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispanoamericana, Universidade de São Paulo.
- Míguez, Daniel; Semán, Pablo (eds.) (2006): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Molinero, Carlos (2011): *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross.

Ridenti, Marcelo (2000): *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.

Svampa, Maristella (2005): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Vega, Carlos (1960): *La Ciencia del Folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Nova.

----- (1997): "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista musical chilena*, N° 188. Santiago.

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

----- (1982): *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.