

1. Autor: Salerno, Daniel Omar Roberto.
2. Correo electrónico: dorsalerno@gmail.com
3. Institución: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires
4. D.N.I: 22 981 825
5. Eje temático: Comunicación, cultura y poder.

Nombre del Trabajo: **Quién nos creemos que somos:** Legitimidad, cultura y poder en la música popular

I

El Presente trabajo tiene como objetivo dar cuenta de la relación entre cultura, comunicación y política a partir del análisis de la especie musical rock.

El rock, en sus primeras décadas de historia se constituyó como un espacio social generado y destinado, casi en exclusividad, a los jóvenes. Este estilo musical es parte de un conjunto de artefactos culturales, dispositivos institucionales y formas sociales, que se desarrollaron en la segunda posguerra en Europa y Estados Unidos. Posteriormente la condición de jóvenes fue una de las principales banderas que desplegaron diversas posiciones contra el orden establecido a fines de la década del sesenta.

Para poder desarrollar nuestro trabajo vamos a utilizar la noción de géneros musicales (entendidos como construcciones que expresan una relación social) y los modos en que estos se despliegan en el triángulo que forman “lo masivo”, “lo popular” y “lo culto” (Barbero, 1983 y Romano, 2012).

2

Vamos a analizar un conjunto de definiciones de “género musical” y proponer que el elemento común en todos ellos es que el/los género(s) musical/es son construcciones que expresan una relación social.

Muchos melómanos afirman que no importa el origen de la música cuando esta se hace presente. Por último algunos científicos sociales sostienen que no importan tanto las condiciones de producción de una música como el uso que los escuchas puedan hacer de ellas en procesos de apropiación diversos y contingenciales en cada caso.

En cualquier caso se deja de lado una condición que conviene recordar: toda la música está sometida a un proceso de clasificación. Cualquiera puede ver a las personas que escuchan, bailan, componen y ejecutan música organizar ese vasto universo en géneros y estilos (estará en crisis el negocio, pero no la música). Entonces, en ese punto, los géneros y la expresión “música popular” se tornan una forma eficaz, inestable y polémica de clasificación.

Al igual que la producción, la comercialización y la escucha, las investigaciones realizadas desde las ciencias sociales sobre la música en general y la música popular¹ en particular están organizadas en función de un género musical (o de un estilo), aunque el análisis esté centrado en la figura de un artista en particular, este es ubicado dentro de un género. Es decir las ciencias sociales utilizan la organización “nativa” en géneros de la música.² Tal vez porque el género musical parece tener una existencia evidente, tal vez porque aún no hay suficiente diálogo entre los investigadores de la musicología y la etnomusicología por un lado y el resto de las ciencias sociales, por el otro, el caso es que

1 Por supuesto “popular” no es un atributo ontológico o esencial, sino un adjetivo relacional. Ver al respecto: Hall (1984)

2 A modo de ejemplo y sin que esta enumeración se exhaustiva, ver: Agustín (1998), Blazquez (2008), Casullo (1984), García (2010), (Flores 1993), Svampa (2000), Vila (1985) entre otros

hay poca reflexión sobre los géneros musicales o los modos en que está organizada la música.

La música, como fenómeno social es, al mismo tiempo, representación (en sentido amplio), mercancías, metadiscursos y prácticas. Henniñón (2002) sostiene que, sólo, accedemos a la música a través de sus mediaciones porque, a diferencia de otras artes, la música no tiene una existencia física (como una escultura, por ejemplo).

Los géneros de la música popular tienden a ser inestables (Yonnet, 1988, Negus, 2005). Varían geográfica e históricamente. No están definidos de forma permanente, sus fronteras, sus elementos constitutivos (armonías, instrumentos recurrentes en su ejecución, melodías, retóricas de las letras, etc) y los artistas que los integran cambian rápidamente. Una misma especie musical puede variar de nombre en menos de una década y un significante como nominador puede albergar músicas disímiles entre sí.

En primer lugar debemos recordar que la distinción entre música de tradición culta o clásica y música de tradición popular es producto del desarrollo de la modernidad en Europa. Durante la edad media, la división era entre “sagrada” y “profana”. Los repertorios de la corte y de la plaza pública eran similares y los juglares (especie de vagabundos, eran acróbatas además de músicos, acusados de paganismo por la iglesia católica) actuaban en ambos espacios. La única música escrita era la religiosa (Atali, 1995).

Las canciones dejaron de ser las mismas para todos a partir del siglo XIV. La música de la iglesia se secularizó, las técnicas de la escritura musical se expandieron hacia las cortes y sus integrantes comenzaron a escuchar obras compuestas sobre partitura ejecutadas por músicos profesionales. Los juglares y la música del pueblo³ quedaron replegados a las aldeas y las calles. Este es el origen de las obras de tradición popular

3 En este momento puntual utilizo el término pueblo en sentido descriptivo y no en sentido teórico.

que luego derivaran en los géneros musicales de principios de siglo XX y continuaron transformándose hasta los inicios del siglo XXI dentro de la industria cultural. El repertorio iniciado en las cortes y luego continuado por la burguesía en el siglo XIX constituye a la música de tradición clásica o culta. Las fronteras entre ambas tradiciones nunca fueron estancas y la fusión de estilos, artistas y tradiciones es cada vez más dinámica. No obstante este modo de evolucionar, la escucha musical continúan organizadas de acuerdo a estos ejes y el estado de esta relación varía histórica y geográficamente.⁴ En ese sentido, puede comprenderse por música popular aquella que no está incluida en la tradición de la música académica tradicional, que no parte, necesariamente, de una partitura para su ejecución y cubre un espectro amplio de expresiones que van desde los cánticos políticos y deportivos hasta las canciones publicitarias (o el uso de esas melodías para componer cánticos) y desde los artistas de la canción pop surgidos de programas televisivos hasta músicas de origen rural vinculadas con el folklore (Atali, 1995 Fischerman 2004, Capellano 2004; González 2008; Ochoa, 2003, Yonnet, 1988).

3.

Para el etnomusicólogo Blacking (2006 [1975]) las distinciones que “establecen diferentes culturas y grupos sociales entre música y no música” son más importantes que cualquier división arbitraria y etnocéntrica entre música y música étnica, o entre música culta y música popular. Es posible inferir, de este argumento, que los modos en que cada grupo organiza, hacia su interior, la distinción entre lo musical y lo no musical es también arbitraria y socialmente construida para los individuos que integran cada grupo social con

⁴ Un género como el jazz puede ser valorado como “popular” o “culto”, también de acuerdo a quién realice la caracterización.

independida de las relaciones (de dependencia, de dominación, de colonia, de colonización) que ese grupo entable con otro grupo social. A modo de ejemplo: la definición inca de música es arbitraria para todos los incas con independencia de su relación con los españoles. Considero que el carácter arbitrario, etnocéntrico y clasista de las divisiones que se realizan al clasificar la música constituyen relaciones sociales, y que, justamente, esas relaciones son interesantes para las ciencias sociales y la comunicación porque nos interesan esos modos de ser. Como Ginzburg (1981) nos recuerda la cultura ofrece a los sujetos “un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”. No obstante debemos recordar que Blacking no opera tanto sobre músicas occidentales como músicas de otras culturas y otros territorios; su planteo se explica toda vez que quiere evitar la evaluación automática y a priori de las músicas populares y no occidentales como músicas menos valiosas.

El profesor López cano (2002) afirma que los géneros musicales son clases de objetos reunidos en una sola categoría cognitiva articulada en torno a lo que él denomina “tópicos”. Un tópico es un “espacio semiótico que se organiza en percepción de género”. Un género musical como tópico y como experiencia cognitiva es una serie de piezas musicales específicas, experiencias, eventos culturales (cánticos deportivos), sociales (cánticos políticos) o psicológicos, de situaciones particulares, de escucha musical (música de sala de espera) que forman conjuntos. Los géneros se ponen en acción en cualquier tipo de relación que uno entable con la música: para escuchar, para bailar, para cantar colectivamente, para vender, para comprar, o cualquier otra interacción que hagamos con ella. Lo interesante de esta definición es que cubre un amplio abanico de usos de la música que van desde los cánticos, políticos y deportivos, hasta las canciones de cuna, pasando por los himnos y las diversas situaciones en que la música acompaña las actividades humanas sin que sea el elemento central aunque su presencia sea

importante. López Cano aclara que los géneros “no son clases perfectamente especificadas social o teóricamente. Muchos géneros están inmersos en una serie de conductas sociales complejas”. Esta definición nos brinda algunas herramientas para poder analizar como los géneros existen pero no nos enseña cómo es que estos pueden organizarse, y desaparecer con facilidad o estar vigentes a través del tiempo y de los territorios.

En la misma línea Fabbri (2006) afirma que los géneros musicales son unidades culturales, definidas por códigos semióticos, que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido. Estas unidades se definen, en una incesante negociación, dentro de comunidades. Es decir, se trata de procesos que determinan la categorización en géneros musicales mediante una red de códigos. Es la presencia de esta red, la variabilidad en el tiempo y la calidad de los códigos particulares lo que confiere a la noción de género su particular volatilidad y no el hecho de que nos encontremos frente a un proceso parcialmente oscuro e incognoscible, dotado de una elusividad intrínseca. Esta definición no dice nada acerca de las características de esas negociaciones ni de sus condiciones históricas y en su amplitud tiende a confundir género musical con cualquier sistema de clasificación.

Las definiciones de López Cano y de Fabbri intentan operacionalizar la mayor cantidad de fenómenos musicales posibles y eso las vuelve productivas y operativas para manejar los diferentes elementos que participan de cada ámbito o género musical. No obstante esa ventaja, “negociación” y “eventos” no constituyen términos analíticos que, al mismo tiempo, sean amplios en su variedad pero específicos en su escala. Pensar sólo de ese modo tiene como consecuencia no dar cuenta de la materialidad de los procesos en los que se inscriben los géneros musicales ni de los tipos de relaciones que pueden encarnar, conflictivas o de consenso.

Desde los estudios culturales norteamericanos⁵ Shuker (2005) define el género musical como una categoría o código estandarizado. Según este autor esta noción es central para analizar textos de la cultura popular. No hace distinciones entre los géneros y los estilos. Consigna que los géneros son “un criterio comercial, productivo e identificadorio”. Esta definición basada en los criterios de mercado, distingue dos maneras de definir los géneros musicales: una es seguir las distinciones que aplica la industria cultural, la otra, consiste en separarlos por sus efectos ideológicos, por las maneras en que los géneros musicales se venden como arte, comunidad o emoción; para esta segunda opción Shuker sigue los desarrollos de Frith (1987). Los géneros funcionan como categorías de marketing para músicos, críticos y fans, una suerte de grilla por la cual los músicos y los melómanos se desplazan. Aunque descriptiva, detallada y ejemplificada, Esta definición impide explicar la existencia de esos géneros y de sus características. Tampoco explican por qué poseen un *efecto ideológico*.

Por su parte Negus (Negus, 2005) afirma que los géneros musicales se definen a partir de la relación entre las empresas productoras de música, en especial las discográficas, los músicos y los fanáticos. Estos géneros musicales devienen “culturas” de producción, modos de hacer devenidos convención (Williams, 1980) en los que hay un horizonte de expectativas compartido. La relación entre estos actores es conflictiva y variable, pero necesaria dentro del capitalismo para que se reproduzcan las especies musicales. Negus, describe como esta relación es siempre inestable por el celo personal o profesional de cada uno de los participantes de este ámbito y por el desconocimiento de las condiciones de vida y de producción que cada uno de estos actores tiene respecto de los otros dos. Este trabajo describe con mucho detalle las prácticas de cada actor (musicales y no-musicales) y propone a los géneros como una concurrencia de grupos interesados.

⁵ Para ampliar una caracterización de los estudios culturales norteamericanos ver Reynoso (2000) y Blanca Muñoz (2005)

La principal crítica que se le puede hacer al trabajo de Negus es que tiende a quitarle valor a uno de los puntos del conflicto (la condición de mercancía de la música que analiza) y subsume todo a una disputa entre una suerte de tipos ideales, o *habitus*, profesionales.

No incluimos en este pequeño relevamiento a la categoría de subcultura tal como la desarrollaron los estudios culturales británicos porque, aunque muchas de las subculturas estudiadas están organizadas en torno a un estilo musical, no todas las subculturas hacen lo mismo ni todos los géneros musicales son subculturas.⁶

4.

Dentro de la producción latinoamericana Ochoa (2003) afirma que aunque la unidad de la noción de género como concepto teórico definido haya sido cuestionada, los géneros musicales continúan siendo categorías operativas de creación artística y uso analítico. En ese sentido, “el género es una manera clasificatoria construida a lo largo de la historia que organiza las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras.” Para la autora los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptadas como naturales por cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado. La historia de un género musical determina un marco estético de definición sonora (qué elementos tiene y no tiene cada género) y un marco valorativo del género mismo (cómo se hace bien el género); la historia de cómo se consolida un género es crucial para entender cómo se conceptualiza la música en

6 Para ampliar ver Hedbig (2004), Hall (2006) y (Feixa 1999)

general. Respecto de las vanguardias afirma que esa misma cristalización hace que esté disponible para ser destruida o transformada.

Para analizar como funcionan los géneros, Ochoa toma el caso de los géneros nacionales (de los Estados-Nación). Ella los define como procesos de homogeneización en los que se favorecieron las semejanzas por sobre las diferencias. Para el caso argentino encontramos el trabajo de Díaz (2006) en el que sostiene que el folklore argentino se consolidó como género musical a partir del desarrollo simultaneo de seis atributos que constituyeron lo que el considera el “paradigma clásico”: 1) la nacionalización de un conjunto de géneros regionales (la zamba salteña, la chacarera santiagueña), 2) el mito de origen ligado a la tierra y a su esencialización, 3) una lengua específica que es la que la literatura le asignaba al gaucho, 4) los paisajes, las costumbres, las fiestas populares, las ceremonias de cada región como objeto privilegiado, 5) una estrategia de enunciación que construye al gaucho como metonimia de la patria y 6) una visión de la historia. Estos dos últimos atributos eran los que se habían consolidado entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX a partir del desarrollado del modelo agroexportador.

Asimismo, Díaz considera que el paradigma clásico del folcklore es parte del proceso en el que esas músicas son desarrolladas por el incipiente sistema de la industria cultural. Para Ochoa la generalización de la historia del surgimiento de la idea de género musical⁷ como concepto unitario está, en parte, ligada a la historia de la homogeneización cultural emprendida a través del Estado-nación.

⁷ Se abre aquí una discusión subyacente, que por razones lógicas de tema y extensión, no vamos a desarrollar. Ochoa afirma que el género nace con el Estado-nación moderno y clasificador del siglo XIX pero otra zona de la teoría (Steimberg 2002, Bajtín, 2002) afirma que los sistemas de clasificación por géneros, incluidos los musicales, vienen de la antigüedad.

En ambos casos los analistas parecieran proponer un momento previo en el que esas especies musicales, (que luego devendrían los folklores nacionales) existían pero no habían sido intervenidas por el estado (en el caso de Ochoa) o por éste y las empresas del mercado de la cultura (como es el caso de Díaz). Si repasamos el listado de Díaz vemos que tres elementos de la lista de seis que el construye corresponden a las operaciones que desarrolló, sino el estado, por lo menos del bloque hegemónico en el poder en Argentina en el pasaje del siglo XIX al XX.⁸ Entonces vemos que, para el caso argentino las operaciones del Estado Nación se combinan con las de la Industria Cultural.⁹

Ambos autores –Ochoa y Díaz- suponen la existencia previa de géneros musicales que luego serían nacionalizados. Habría que poner en duda la existencia autónoma de esos géneros: por qué pensar que esas especies musicales que son tomadas por los Estados o las empresas estuvieron exentas de relaciones de poder hasta ese momento. Esto no es tanto una crítica a los procesos específicos analizados por Ochoa y Díaz, sino un intento por demostrar que los géneros son relaciones sociales históricamente determinadas. Blazquez (2008) en su trabajo sobre los cuartetos describe la evolución de ese género en su relación con la historia de la provincia de Córdoba. Si observamos los tres autores -Blazquez, Ochoa y Díaz- analizan relaciones sociales a partir de los géneros que toman como objetos de estudio.

5.

⁸ En la misma línea Barbero (1983) y Ortiz (1996) sostienen que en el desarrollo de países como los latinoamericanos los medios de la industria cultural complementaron y completaron los procesos de modernización y de enculturación que desarrollaron las elites gobernantes en cada estado-nación en particular.

⁹

La teoría de Bajtín (2002) define a los géneros discursivos como conjuntos estables de enunciados que pertenecen a una esfera dada de la vida humana y constituyen una forma de comunicación determinada unas condiciones históricas específicas. Los géneros son instituciones discursivas, proveen un repertorio de recursos y poseen horizonte de expectativas desarrollados a partir de su recurrencia histórica, que es la base de las posibilidades de su existencia y su relación con distintos espacios y formas sociales.¹⁰

Los géneros están vinculados al estilo y todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y sus formas típicas. Un estilo es un acto individual que se inscribe dentro de un género. Pero no todos los géneros permiten un desarrollo amplio de esos estilos. Habrá géneros más restrictivos como el cuento policial o la canción romántica y géneros que en su propia lógica interna promueven la variedad y la ruptura como regla como la novela o el jazz; esta amplitud depende del horizonte de expectativas. Aún para la vanguardia, tal como explicaba la profesora Ochoa, el género es una referencia porque es el molde a romper, superar o mejorar. No hay diferencias taxativas entre género y estilo. El estilo es una selección subjetiva de recursos disponibles en un género. Para el caso de la lengua se trata de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales. Como la música también es un lenguaje podemos extender la caracterización, y el estilo musical, acotándonos a la composición y ejecución de músicas, será la elección subjetiva de recursos sonoros, lingüísticos y tecnológicos. Esa diferenciación y ordenamiento ha estado siempre dentro del dominio de la crítica, que en el caso de la música popular suele ser compartida por los críticos que trabajan para las empresas de la industria cultural o los responsables de las instituciones estatales que promueven o reproducen los estilos y géneros de la música populares. Existe una gran variedad de instituciones estatales o tuteladas por el estado, desde conservatorios de enseñanza de música hasta

¹⁰ Blazquez, en el citado trabajo sobre cuartetos, utiliza estos desarrollos de Bajtín para definir género musical.

organización de festivales y ciclos, que intervienen en el campo de los diferentes géneros musicales y promueven unos estilos y relegan a otros. Esta situación no es nueva (Ochoa, 2002) y se extiende hasta los géneros rockeros o similares a esa forma de producir música, por ejemplo el festival “Música emergente” desarrollado completamente por el gobierno de la ciudad de buenos aires (Peña Boerio 2011).

Bajtín sostiene que “el oyente al percibir y comprender el significado del discurso toma, simultáneamente, una postura de respuesta”. En el caso de la música nos disponemos a acompañar con palmas, a danzar, a escuchar silenciosos, o cantar los estribillos junto con el solista. Durante los conciertos en los que realicé mi trabajo de campo los oyentes adecuaban su actitud al reconocer cada canción. Respondían con indiferencia cuando la ejecución no se adecuaba a sus deseos y desarrollaban una rica serie de argumentos al reconocer músicas que no eran de su agrado. Toda comprensión de un discurso vivo tiene carácter de respuesta. El estilo (cada enunciador), el reconocimiento (sabemos quién es y qué va a decir), el horizonte de expectativas (no esperamos que un profesor nos pida documentos, no pretendemos que la tenga un trato familiar) dentro de la existencia histórica de cada esfera de actividad humana, es lo que constituye al género como una relación social.

Henión (2002) afirma que la actitud corporal está totalmente regulada tanto para la opera como para el concierto pop. Podemos retomar dos ejemplos: uno del grupo de rock Divididos y otro del guitarrista de jazz Luis Salinas.

En los conciertos del grupo Divididos el pogo¹¹ es habitual y constante, aunque con variaciones en la intensidad y la cantidad de personas. Cuando el grupo ejecuta la

11 El pogo es una forma de baile que consiste en saltar y empujarse con los compañeros. Su origen está fechado en la década de 1970 con los punks ingleses.

canción Cielito Lindo¹² es el momento en que esta actividad es generalizada y da lugar a todo un juego de marchas y contramarchas entre el cantante (Ricardo Mollo) y los asistentes. Mollo interviene en la organización del pogo. Coordina/dirige el armado de una ronda -es la mas grande de todo el concierto. No empiezan a tocar la canción hasta que no esté como quiere. Exige, provoca al público, quiere que la ronda sea un circulo perfecto y que este totalmente vacía en el medio: “a ver alguien que organice” “hace falta un hombre compás ahí”. También quiere que esto se mantenga así durante las dos primeras estrofas del tema y si eso no sucede paran de tocar y vuelven a empezar desde el principio. Suele increpar directamente al que no respeta su norma.

Luis Salinas a mitad de un concierto en un bar del “ambiente jazzero” de Buenos Aires saluda desde el escenario a una persona y la invita a tocar percusión, esto obligó a preparar un micrófono y un lugar de tocar que no estaba previsto en la planificación del concierto. Luego de ejecutar unas canciones decide tocar música cubana y cantar canciones clásicas de rumba y son. Al cabo de unos minutos comienza a interpelar al público para que baile. El lugar no estaba preparado para hacerlo porque tenía mesas en toda la superficie destinada a las personas que iban a escuchar. El público no se levantaba a bailar y Salinas insistía. Algunos asistentes empezaron a mirarse entre ellos con incomodidad y a mirar a la barra del lugar. Salinas no cesaba de tocar una canción tras otra de rumba y son. Pero continuaba insistiendo. La situación se solucionó cuando una persona de la organización del local prendió las luces y desde el piso le dijo al músico que no se podía bailar en ese lugar. En verdad, no sabemos si tal disposición estaba vigente al momento del concierto pero era evidente que fue una forma de evitar que Salinas insistiera en que el público haga algo para lo que no se había preparado: bailar.

12 Es una versión del tema tradicional mexicano. Divididos no canta la letra completa de la canción, sino, sólo la primer estrofa y el estribillo. Primero en tempo lento, luego aceleran el pulso, distorsionan el sonido y se transforma en un tema punk.

En el concierto de Divididos es posible encontrar personas que no bailen, pero es poco frecuente y se “espera” que al menos durante una canción todos se muevan. La quietud es esporádica y una mala señal respecto del concierto. Durante el concierto de Jazz, cualquier alteración en el esquema: músico que toca, asistente que escucha sentado¹³ es inesperado, e incómodo. En esta pequeña comparación vemos que cada género, como construcción histórica, tiene sus propias regulaciones y sus sistemas de relación. Salinas no sería reprimido en un concierto de rock por su actitud.

Los géneros discursivos se dividen en primarios (simples, como el saludo) y secundarios (complejos, como el género académico o literario) compuestos por diversos tipos de géneros primarios y secundarios. Los géneros musicales como principios de clasificación no consisten, solamente, en un conjunto determinado de elementos formales del lenguaje musical, aunque esos elementos formales son condición excluyente de su existencia. Tampoco son un espacio semiótico, ni unas operaciones clasificatorias puramente empresariales (aunque los principales interesados en los géneros sean los mismo empresarios, no poseen una posición dogmática al respecto). Los géneros musicales serían géneros secundarios en los que las composiciones, las canciones, las grabaciones, los vídeos, las presentaciones en vivo y la producción acerca de ellos son los elementos que lo integran. Por otro lado, los elementos/rasgos musicales presentes en los géneros populares plantean diferentes grados de formalización e informalidad y están en constante cambio.

Proponemos que los géneros musicales pueden ser leídos como una relación social porque creemos que los géneros secundarios son ideológicos en el sentido de que Voloshinov lo plantea. Voloshinov (2009) afirma que el signo lingüístico es ideológico toda vez que diferentes personas y grupos de personas le adjudican sus propios significados y

¹³ Por supuesto, este esquema no fue permanente, el estilo conocido como swing, esta pensado exactamente para lo contrario.

disputan por hacer prevalecer el sentido por ellos contruidos; “el signo es arena de la lucha de clases”. Teóricos como Willams (1980) y Hall (1984) hicieron extensiva esta afirmación a todos los artefactos de la cultura. Para Willams (1994), el género no es un tipo ideal, ni un orden tradicional ni una serie de leyes técnicas. El género una forma particular de organización socio-cultural. Llegados a este punto es donde proponemos que los estudios en música generados desde las ciencias sociales no deben hacer un juicio estético sobre los temas que los convoca, porque eso, como afirma Seman (2011), confunde el juicio sociológico con el juicio estético, ni barrer estas distinciones sobre los artefactos culturales pensando que los usuarios nos van a librar de ocuparnos de estos problemas, ni sobreactuar la reposición del objeto generado desde el ámbito musical al resto de lo social, sino que, desde los estudios en comunicación y cultura y/o la sociología de la cultura, debemos tomar estos modos de organización social y estos valores como el centro de nuestras reflexiones sobre la música.

6.

A finales del año 2006, La Renga otorgó una serie de entrevistas y promociones cuidadosamente seleccionadas para mantener a resguardo su independencia y su prestigio, es decir, su capital como artistas.

Entre esa ronda de reportajes los integrantes del grupo asisten al programa *La casa del rock naciente* conducido por el periodista especializado Alfredo Rosso, uno de los más prestigiosos de Argentina, que en ese entonces era emitido por la radio Rockandpop los domingos a la tarde. La dinámica del reportaje consistía en escuchar una canción del disco y luego analizarla. Rosso proponía interpretaciones de las letras y de los sentidos artísticos de la música (esta forma de entrevistas a los músicos que editaron

recientemente un disco es habitual en el programa) y los músicos de La Renga siempre estaban de acuerdo con lo que proponía el periodista. En un momento de la entrevista, cuando esta situación se repitió cuatro veces, Rosso les pregunta cómo era posible ese acuerdo general con todas sus palabras. Los músicos responden que, en verdad, no quieren proponer interpretaciones porque no les interesa, ellos sólo componen y graban las canciones y que consideraban que cada persona tenía que interpretar lo que quisiera, que las sensaciones que se producen en la escucha son intransferibles oralmente.

Escuché ese reportaje con dos grupos de rockeros, el primer grupo tenía unos 35 años en ese momento, el segundo grupo tenía unos 20 años. Los integrantes del primer grupo de rockeros calificaban negativamente esta actitud de los músicos de La Renga. El discurso de los músicos les parecía “poco inteligente, esos tipos son incapaces de reflexionar sobre lo que hacen”. La postura de no emitir juicios sobre la propia obra era adjudicada a la imposibilidad de sistematizar una posición artística concreta. Ese comentario suscitó otros. Uno de los rockeros criticaba la música porque estaba ejecutando con poca destreza, y no le gustaban los arreglos. Uno de ellos rescató que la voz del cantante “tenía mucha identidad”, pero que cantaba mal. Por otro lado, uno apreció la calidad poética de las letras pero dudó que el guitarrista de *La Renga* fuera el autor de esos versos. En síntesis, la decisión de los músicos de no participar del juego que proponía la entrevista era mal valorada por no pertenecer al horizonte de expectativas de ellos.

El grupo de los más pequeños (20 años aproximadamente) estaba fascinado por la participación de los músicos en ese programa, porque habían demostrado ser auténticos y no hablaban de más y no mentaban para quedar bien con Rosso, “que era un careta”. A diferencia del otro grupo de rockeros, el periodista no era respetado por estas personas y algunos de ellos afirmaron que las respuestas dadas por los músicos eran una forma de burla. Para estas personas, los músicos cumplieron el objetivo de promocionar el disco sin

“transar”, queriendo expresar que en todo momento mantuvieron su posición ético/artística.

7. A modo de conclusión

Analistas como Pablo Vila, Sergio Pujol, Simon Frith y Antoine Hennion sostienen una aseveración incontrastable: la música es uno de los ámbitos culturales más poderosos e influyentes en las personas y, por extensión, es uno de los elementos que siempre está presente en la construcción de toda identidad. A favor de esta afirmación sólo podemos decir que es muy difícil encontrar una cultura sin música, un Estado-Nación sin un himno, regiones sin una música típica y religiones sin alguna forma de canto específico. En el mismo sentido, no existen músicas sin un sistema que las organice, ya sea para el combate, la conmemoración, el ritual, la innovación, el festejo o la melancolía.

La música, como dijimos al comienzo, es un fenómeno cultural de múltiples manifestaciones, si analizamos su característica de interpelación performativa, organizada en géneros musicales podremos tener una forma de visualizar relaciones sociales. Esta afirmación posibilita la lectura de un estado de la disputa por el sentido en diversas prácticas y representaciones.

En síntesis, si abordamos los géneros musicales como relaciones sociales, si entendemos la noción de cultura como configuración de una experiencia (Thompson, 1980), podremos dar de uno de los modos en que diversos conflictos (de edad, de clase, de género) son desarrollados, también, en el terreno de la cultura. Por supuesto, estas querellas no se llevan a cabo como una conflagración abierta, ni se resuelven de forma

definitiva, sino que oscilan, de manera contradictoria y heterogénea, entre una serie de posiciones que van desde la aceptación de la dominación hasta la resistencia a ella. La cultura es un campo de disputa, es el terreno sobre el que se articulan conflictos, justamente en ella están las herramientas en las que se construye la hegemonía.

Bibliografía

Agustín, J. (1998): *La contracultura en México*, México, Sudamericana.

Alabarces, Pablo (2002): "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", ponencia ante las *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Córdoba, 17 al 19 de octubre, 2002.

Attali, J. (1995): *Ruido. Ensayo sobre economía política de la música*, Madrid, Siglo XXI

Bajtín, M. (2002) [1953]: "El problema de los géneros discursivos" en *estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Blacking, John (2006) [1973]: *¿hay música en el hombre?* Madrid, Alianza,

Blazquez, Gustavo (2008): *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, Córdoba, Ediciones Recovecos.

Capellano, Ricardo (2004): *Música popular. Acontecimientos y confluencias*, Buenos Aires, Atuel.

Casullo, N. (1984): “El rock en la sociedad política” en *Comunicación y Cultura* Nro 12, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco.

Díaz, Claudio (2006): “Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del ‘folklore’ en la cultura de masas”, ponencia ante el JALLA, Bogotá, mimeo.

Fabbri, Franco (2006): “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” Ponencia presentada en el VII congreso IASPM-AL: *Música popular, cuerpo y escena en América Latina*. 19 al 24 de junio, La Habana, Cuba.

Feixa, c. (1998): *De jóvenes, bandas y tribus (Antropología de la juventud)*. Barcelona: Ariel.

Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires: Paidós.

Flores, Marta (1993): *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAL.

Frith, Simon (1996): *Performing Rites. Evaluating popular music*. New York, Oxford University.

García, M (2010): *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en argentina*. La Plata, EDULP.

Ginzburg, Carlo (1981): *El queso y los gusanos*, Barcelona: Muchnick.

González, J. (2008): “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, en *Revista Transcultural de Música*, nº 12, #12 (2008) ISSN:1697-0101 Madrid.

Hall, S. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Hall, S y Jefferson, T (2006 [1975]): *Resistance through the rituals*, New York, Routledge.

Hebdige, D, (2004): *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós

Hennion, A. (2002 [1993]): *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.

Lopez cano, Rubén (2002): “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. Ponencia presentada en el VII Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SibE), *Voces e Imágenes en la etnomusicología actual*; Museo Nacional de Antropología, Madrid, 25-27 de junio;
<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html>

Martín Barbero, J. (1983): "Memoria Narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, Méjico.

Negus, K (2005): *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós.

Muñoz, Blanca (2005): *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcelona, Fundamentos.

Ochoa, A (2002): *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música* en Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review #6.

Ochoa, A. (2003): *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma.

Peña Boerio, Victoria (2010): *Música e identidad post 2000: el género Indie en Buenos Aires*, Tesina de graduación de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales. UBA, mimeo.

Pérez Islas, Valdez González y Suárez Zozoya (coords.) (2008): *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*, México, UNAM-CIIJ-Porrúa.

Pujol, S. (2007): *Las ideas del rock*, Rosario, Homosapiens.

Reguillo Cruz, R. (2000): *Estrategias del desencanto*, Buenos Aires: Norma.

Reynoso, Carlos (2000): *apogeo y decadencia de los estudios culturales*, Barcelona, Gedisa.

Salerno, D. (2008): “La autenticidad al Palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras”, en *Oficios Terrestres* Nro 23, La Plata: UNLP, ISSN 1668-5431.

Seman, Pablo. Y Miguez, Daniel. (2006): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Biblos.

Seman, P. y Vila, P. (1999): “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en Filmus, Daniel (comp.): *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, FLACSO.

Shuker, Roy (2005): *Diccionario del rock y la música popular*, Ma non troppo, Robin Book, Barcelona.

Svampa, M. (2000): “Identidades astilladas”, en *Desde abajo: la transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: UNGS-Editorial Biblos.

Thebergue, P. (2006): “La tecnología y la música popular” en Frith, S, Straw, W. Street, J.: *La otra historia del rock*, Barcelona, Robin book

Thompson, E. (1980): *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Penguin, Londres.

Urresti, M. (2008): *Ciberculturas juveniles*, Buenos Aires, la Crujía.

Vila, P. (1985): "Rock Nacional: Crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, E. (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/1*, Buenos Aires, CEAL.

Vila, Pablo (1998): "Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en Canclini García (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Voloshinov, Valentín (2009): *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, ediciones Godot.

Williams, Raymond (2002): *políticas del modernismo*, Barcelona, Península

Williams, Raymond (1994): *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós

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

Yonnet, Paul. (1988): *Juegos, modas y masas*, 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.