

# Canción con todos Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina

---

PABLO ALABARCES  
Y LAURA JORDÁN GONZÁLEZ  
(Coords.)







**Canción con todos**

Doi: 10.54871/ca24ct60

Canción con todos : culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina / Sarah Corona Berkin ... [et al.] ; Coordinación general de Pablo Alabarces ; Laura Jordán González. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Guadalajara : CALAS, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-929-6

1. Cultura Popular. I. Corona Berkin, Sarah II. Alabarces, Pablo, coord. III. Jordán González, Laura, coord.

CDD A863

Otros descriptores asignados por CLACSO:  
América Latina / cultura popular / decolonialidad / arte / música/

Arte de tapa: Ezequiel Cafaro

Corrección de estilo: María José Rubin

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

# **Canción con todos**

Culturas populares, subalternidades  
y decolonialidades en América Latina

**Pablo Alabarces y Laura Jordán González**  
(coords.)



PLATAFORMAS PARA  
EL DIÁLOGO SOCIAL



**CALAS**  
MARIA SIBYLLA MERIAN CENTER



**CLACSO**



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Directora Ejecutiva

**María Fernanda Pampín** - Directora de Publicaciones

**Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory y Marcela Alemandi** - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a [libreria.clacso.org](http://libreria.clacso.org)

*Gación con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*

(Buenos Aires: CLACSO, noviembre de 2024).

ISBN ...



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

**CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**

**Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Con el apoyo de:



Federal Ministry  
of Education  
and Research

# Índice

Canción con todos. Notas sobre un debate latinoamericano –y una canción que se volvió anónima– .....	9
<i>Pablo Alabarces y Laura Jordán González</i>	

## **Primera parte. Alteridades, o el eterno retorno de los mundos subalternos**

Las culturas populares en México: un entramado indígena.....	31
<i>Sarah Corona Berkin</i>	

Des-silenciamiento y saturación. Sonidos y música en la región de Pedra do Sal, Río de Janeiro .....	45
<i>Felipe Trotta</i>	

“Sonando flaute” o el salvaje renovado. Sobre periferia urbana, abyecciones aurales e intersubjetividades .....	63
<i>Natalia Bieletto-Bueno</i>	

Cuerpos, género, goce: murgas en el Uruguay contemporáneo. La murga uruguaya, teatro musical popular.....	89
<i>Marita Fornaro Bordolli</i>	

Fuerte y feo. Música y cultura popular en contextos de protesta (Santiago de Chile, 2021-2022) .....	111
<i>Christian Spencer Espinosa y Felipe Bórquez Aguilar</i>	

Incidencias sonoras del indigenismo. Lo mapuche en Pascuala Ilabaca .....	141
<i>Laura Jordán González</i>	



La emergencia de “antinarcorridos”, o de un género popular en la encrucijada de soberanías.....	161
<i>María Luisa de la Garza</i>	
Cien años de choledad. Algunas reflexiones sobre la transformación de lo andino en popular en el Perú del siglo XX.....	181
<i>Julio Mendivil</i>	
“Ya no ser más ‘subalterno’”. Musealización y recontextualización de la música afroamericana en las Américas .....	199
<i>Wilfried Raussert</i>	

## **Segunda parte. Popular, subalterno y decolonial**

Etnografía, corporativismo académico y culturas populares. Algunas disquisiciones a partir de una discusión sobre Charly García.....	223
<i>Pablo Semán</i>	
¿Qué es el pueblo? ¿Qué son las plantas? El Plantón Móvil de Lucía Monge .....	243
<i>Víctor Vich</i>	
Hallazgos y reflexiones sobre la esfera pública latinoamericana en clave de largo plazo .....	257
<i>Chiara Sáez Baeza</i>	
Al borde de la zona radioactiva. Problemática teórica de la esfera pública popular .....	275
<i>Gustavo Remedi</i>	
Cooltures bastardos: narco, reguetón y algo más.....	307
<i>Omar Rincón y Dulce A. Martínez Noriega</i>	
La colonialidad en tensión. Problemas y aporías de una perspectiva en crisis .....	331
<i>Valeria Añón y Mario Rufer</i>	

## **Tercera parte. Un homenaje de despedida**

Martín-Barbero: viajero latinoamericano y poeta de la política.....	361
<i>Maritza López de la Roche</i>	
Sobre los autores y las autoras.....	375

# Canción con todos

Notas sobre un debate latinoamericano  
–y una canción que se volvió anónima–

*Pablo Alabarces y Laura Jordán González*

## **Primero**

En marzo de 2023, organizamos en la bella ciudad de Guadalajara, México, un encuentro en el que participamos veinte colegas procedentes de toda América Latina. Aunque las formaciones disciplinares son variadas, todos y todas compartimos la preocupación por la cultura popular; una relativa mayoría de los participantes había desplegado una importante trayectoria en la investigación sobre la música popular, mientras que el resto lo había hecho, desde la historia, la literatura, la sociología, la antropología o la comunicación, sobre otros textos y prácticas “populares”, y/o desarrollado reflexión teórica sobre la categoría y sus nombres limítrofes: cultura popular, subalternidad y decolonialidad en América Latina.

En esos pliegues propusimos y desplegamos nuestras intervenciones, fundamentalmente entrecruzadas y entretajadas con el campo de los estudios sobre música popular en el continente: estudios que han cobrado especial interés en los últimos años a partir de la relevancia pública de los usos de la música popular en

distintos casos de movilización política, como lo fue, muy especialmente, en Chile; pero, además, porque en ese campo se verifican –y por ello mismo, se pueden interrogar– todas las transformaciones que nuestras discusiones han notado en las últimas décadas (en los públicos, en los modos de producción, circulación y consumo, en la aparición fulminante de las nuevas tecnologías, en la movilidad y variabilidad de las identidades convocadas o puestas en escena, entre otras posibilidades). Todos estos temas han recibido relativamente poca atención por parte de nuestras academias, con un consecuente menor peso en las agendas de investigación, a pesar de que el mundo simbólico –hecho de prácticas y representaciones, de usos y apropiaciones, de fantasías y deseos, y también de duras condiciones objetivas– es indispensable para comprender las crisis latinoamericanas. El evento se propuso precisamente su intersección, el establecimiento de un diálogo entre disciplinas, objetos y campos de trabajo, con el objetivo de comprender con mayor inteligencia los mundos populares del continente, utilizando experiencias, saberes y metodologías provenientes de prácticas académicas diversas.

El resultado es este libro colectivo, a partir de los trabajos presentados y debatidos durante el evento.

## **Segundo**

El objetivo principal de la convocatoria fue permitir y favorecer el desarrollo de un debate entre especialistas de todo el continente en torno de las categorías de cultura popular, subalternidad y decolonialidad, integrando allí los estudios sobre música popular en América Latina. Estos últimos dialogan continuamente con dichas categorías, aunque ese diálogo es dependiente de las elecciones teóricas o enciclopédicas individuales antes que de consensos teóricos extendidos y sistemáticos.

El encuentro que propusimos reconoce una extensa serie de marcas previas, que lo anteceden y, en cierta medida, lo reclamaron.

En mayo de 2016, en el 50.º Congreso de la Latin American Studies Association (LASA), se realizó un panel titulado “Entre los estudios culturales, la sociología de la cultura y los estudios de medios masivos: la cultura popular como cruce de caminos”, en el que participaron los argentinos Ana Del Sarto (de Ohio State University), Pablo Vila y Mónica Szurmuk; el uruguayo Gustavo Remedi; el colombiano Omar Rincón y la brasileña Ana Carolina Escosteguy. En él, la cultura popular fue presentada como la categoría que articulaba trayectos disciplinares y experiencias de investigación en distintas culturas académicas.

En junio de 2017, en el XIX Congreso de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM), realizado en Kassel, Alemania, se organizó un panel titulado “News (and Old News) from Latin America: Perspectives on Popular Music and Popular Culture”. En él participaron la uruguaya Marita Fornaro Bordolli, la chilena Laura Jordán González, el peruano Julio Mendivil y el argentino Pablo Alabarces. Por primera vez, se propuso la discusión explícita de las relaciones entre ambos espacios, entre musicólogos y sociólogos –para resumir una clasificación mucho más ardua, si tomamos en cuenta que el trabajo de Mendivil se concentraba en discutir la obra de José María Arguedas–.

En septiembre de 2019, los colegas chilenos Chiara Sáez Baeza y Christian Spencer Espinosa organizaron, con el apoyo de la Universidad de Chile y de la Universidad Mayor (respectivamente), una Conferencia Internacional de Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe. Las conferencias centrales fueron dictadas por la colombiana Mara Viveros Vigoya y por Alabarces –ambos, poco después, Fellows de CALAS en Guadalajara– y el español Ernesto Cámara, que propuso como tema el “Aporte de la etnomusicología al debate sobre música y cultura popular”. En una de las actividades de cierre del evento se presentó una *performance* de LASTESIS, un grupo de activistas e intelectuales feministas que

se presentan como Colectivo Interdisciplinario de Mujeres y que realizan intervenciones en el espacio público combinando distintos lenguajes artísticos y políticos.

El 18 de octubre de ese mismo año estalló Chile. Las movilizaciones populares contra el gobierno de Sebastián Piñera y la resistencia a la represión policial y militar pusieron en escena una gran cantidad de actividades musicales, entre las que se contaron el canto colectivo de canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Ana Tijoux, entre otros, así como “El baile de los que sobran”, famosa canción de los años 80 del grupo de rock Los Prisioneros. El colectivo LAS-TEISIS protagonizó varias de esas actividades artísticas de protesta política.

A fines de ese mismo 2019, Gustavo Remedi editó en Montevideo un número especial de la Revista *Encuentros Latinoamericanos*, con el título “La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones”, en el que se publicaron dieciocho artículos sobre el tema convocante, procedentes de distintos países latinoamericanos.

En diciembre de 2020, se editó en Guadalajara –y poco después, en Argentina, Ecuador y Costa Rica– el libro *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*, en el que Alabarces revisa los debates sobre cultura popular y subalternidad en América Latina en los treinta y cinco años anteriores, proponiendo como punto de partida para las nuevas discusiones un clásico indiscutido de los estudios culturales en el continente: *De los medios a las mediaciones*, publicado en 1987 por Jesús Martín-Barbero. Poco después, Gustavo Remedi retomó las preocupaciones que organizaron su *dossier* de 2019 en un nuevo libro colectivo: *La cultura popular en problemas. IncurSIONES CRÍTICAS EN LA ESFERA PÚBLICA PLEBEYA*, publicado en Montevideo. Lo mismo ocurrió en Chile con los trabajos de la Conferencia de 2019, que se editaron en el número 43 de la revista *Comunicación y medios*, de la Universidad de Chile, como monográfico con el título “Comunicación y cultura popular en América Latina y el Caribe”.

En muy poco tiempo, como puede verse, la categoría “cultura popular” había reaparecido en escena en toda su plenitud, mostrando su permanente potencia y, en los contextos sociopolíticos latinoamericanos de la nueva década, su permanente urgencia.

Y el 12 de junio del mismo año, falleció en Bogotá Jesús Martín-Barbero. La triste noticia disparó una sucesión de paneles de homenaje y de revisión de la obra barberiana, con participación de colegas de todo el continente. Entre ellos, varios de los convidados y convidadas a este evento que organizamos.

### **Tercero**

En general, la bibliografía coincide en que los estudios académicos sobre cultura popular se originaron simultáneamente en la historia (con nombres como los de Edward P. Thompson o Peter Burke, entre otros) y en los estudios culturales británicos. Estos últimos, en particular, dirigieron su atención a la cultura de masas como espacio privilegiado de despliegue de una cultura popular sometida a múltiples tensiones en el siglo XX a partir del auge de la primera –como puede verse con claridad en el texto fundador de esa tradición, *The uses of literacy*, de Richard Hoggart. En el caso latinoamericano, con recorridos propios producto de la presencia del indigenismo o de los fenómenos populistas, esa intersección entre lo popular y lo masivo encontró su afirmación teórica más sólida con *De los medios a las mediaciones*, de Jesús Martín-Barbero, en 1987. Desde entonces, la discusión sobre lo popular continuó discurriendo entre distintos espacios académicos: los estudios culturales, muy influenciados por sus desarrollos en la academia norteamericana y por el peso de la crítica literaria y cultural; los estudios sobre medios, comunicación y cultura, fundamentalmente desplegados en los departamentos de comunicación, y especialmente en América Latina; los estudios sobre música popular, con mucha riqueza en el siglo XXI, gracias a la aparición de una nueva generación de musicólogos atentos a los

debates anteriores –y en consecuencia, prescindentes del peso del tradicionalismo folklorista–; y también, con relativa autonomía, en la sociología de la cultura o en la antropología social.

La investigación sobre textos y productos de las culturas populares y de masas tiene entonces una larga tradición, que puede ser leída –sintetizada y críticamente analizada– en varios autores: centralmente, como señalamos, en Martín-Barbero, aunque esa tradición está siendo sometida a análisis y crítica en los antecedentes recientes que hemos citado. Tiene su origen latinoamericano en los estudios literarios y, en menor medida, en la antropología; pero sufrió una clausura relativa en las agendas de investigación de los años 90. Esta clausura tuvo una estrecha relación con el impacto extendido del trabajo seminal de Néstor García Canclini (*Culturas híbridas*, de 1990), en un mecanismo teórico que tendió a ser leído como una clausura del concepto y su reemplazo por el de *culturas híbridas* –supuestamente, más inclusivo y productivo analíticamente–. De la misma manera, a mediados de los años 80, la investigación latinoamericana había incluido la producción de los estudios culturales británicos y norteamericanos, aunque con grandes dificultades en la formalización de dichas tradiciones, que fueron objeto tanto de lecturas críticas como de permanentes revisiones (ver especialmente Mattelart, 1997, entre muchísimos otros). Las nuevas investigaciones producidas en los últimos años incluyeron y discutieron las agendas de los grupos “subalternistas” y los hallazgos de los Estudios Postcoloniales y Decoloniales.

La síntesis que hemos desarrollado incluye el debate teórico, más expandido en los trabajos recientes de Alabarces (2020) y Remedi (2021); pero incorpora a la vez una gran cantidad de trabajos empíricos necesariamente parciales dedicados al radioteatro, la literatura y la prensa popular, el melodrama, el cine, los deportes, el fanatismo, el sensacionalismo, la música popular, las experiencias de comunicación popular, entre otros; investigaciones producidas por una larga lista de estudiosos entre finales de los 60 y la actualidad, en un campo ya consolidado y expandido.

## Cuarto

En esta revisión de los itinerarios de investigación sobre las culturas populares y de masas hemos señalado la clausura relativa que el objeto sufrió en las agendas latinoamericanas, hasta los últimos años. Estas quedaron limitadas a análisis parciales, en muchos casos celebratorios –de la creatividad de la industria cultural o de la inventiva de los consumidores–. En otros, fueron lecturas aisladas de marcos más amplios de comprensión e interpretación –como es el caso de la investigación sobre deportes populares, que tendió a autonomizarse y pretendió construirse como un campo específico–. Esta clausura fue superada en los últimos quince años gracias a la reaparición de los estudios sobre culturas populares desde perspectivas antropológicas y sociológicas, así como desde estudios culturales renovados, con la producción de nuevos análisis empíricos, la apertura hacia un grupo relativamente importante de problemas hasta ahora negados –juventud, etnia/raza, género, para nombrar solo los más importantes–, la discusión de nuevas metodologías –el peso importante de la etnografía, pero también las relaciones entre los textos de la cultura de masas y su lectura/recepción popular–, acompañada por un debate teórico renovado.

Sin embargo, este debate teórico es aún fragmentario y está cruzado por varias fuerzas; básicamente, estas son las zonas que merecen aún análisis más profundos, crítica y síntesis:

- Las tradiciones disciplinarias: en primer lugar, con el debate entre la antropología cultural y la sociología –esquemáticamente, con el privilegio etnográfico de la perspectiva nativa contra la correlación sociológica con series más amplias–; y en segundo lugar, debido al peso de los estudios literarios en la invención del tópico –peso que puede advertirse con claridad en el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos y que implica un énfasis textualista en el análisis, así como



debates importantes acerca de la noción de representación y el rol de los intelectuales–.

- La importancia que adquirieron, en América Latina, los Departamentos de Comunicación y Periodismo, que se apropiaron de los estudios sobre cultura de masas en los años 80; en algunos casos, *profesionalizando* el tópico –es decir, orientando la práctica hacia la producción de contenidos y la satisfacción de las expectativas de mercado–; en otros, desplazando esa preocupación en favor de la atención a la comunicación *alternativa* o popular.
- Como hemos señalado más arriba, el vínculo difícil con las tradiciones de los Estudios Culturales, que no constituyeron departamentos específicos en América Latina a pesar de su peso y circulación en las academias locales, y de una incorporación masiva de categorías –especialmente, la de *recepción activa*– y metodologías –consecuentemente, las *etnografías de audiencias*–. Parafraseando a Raymond Williams (1997), los Estudios Culturales fueron apropiados como una metodología y no como un programa político-ideológico.
- Las implicancias políticas de los problemas de las culturas populares en los contextos latinoamericanos, entre ellos las dificultades teóricas que presenta la noción de *populismo*, que intersecta los debates como una suerte de fantasma omnipresente –Beasley-Murray (2010), incluso, propone la necesidad de superar los estudios culturales a raíz de su carácter intrínsecamente populista–. Dicha noción se encarna políticamente –las experiencias neopopulistas exitosas de la primera década del siglo–, periodísticamente –la sobreabundancia en el uso del término como adjetivo peyorativo– y teóricamente –en la abundante bibliografía–; pero también atraviesa las discusiones sobre nuestras categorías,

en tensión con las enormes transformaciones de la cultura de masas digital a través de las nuevas tecnologías.

- La reaparición potente de categorías gramscianas –como las de hegemonía y subalternidad, fundamentales en la fundación del campo de estudios en los años 60 y también en el origen de los estudios culturales anglosajones– en los Estudios Subalternos, Poscoloniales y Decoloniales, aunque sus debates no han producido aún un impacto significativo en los estudios sobre cultura de masas. Este desplazamiento –la posibilidad de incluir dichas discusiones en el estudio de las culturas populares contemporáneas– fue uno de los objetivos centrales del debate que propusimos.

Finalmente, entendimos que la pregunta sobre “lo popular” –y su problemática puesta en escena en las culturas populares y de masas latinoamericanas– es una cuestión clave para la democratización del subcontinente, por lo que demanda su colocación central en nuestras agendas. La reiterada utilización acrítica de la categoría de “populismo” en el debate político continental –y hasta global– ha reducido la densidad de significados de las palabras “pueblo” y “popular” hasta la caricatura; una caricatura, claro está, que reemplaza fundamentalmente la complejidad de una escena radicalmente democrática por una unánimemente celebrada “inclusión”, sin conflicto, diferencia o desigualdad –de clase, de género, de raza, de edad o de territorio–. Contra esa unanimidad y ese desplazamiento, reivindicamos un sentido denso de lo popular, en la cultura, en la comunicación y en la música. Debatir esa densidad fue un objetivo central de este encuentro.

## Quinto

Algunas temáticas pueden ser rastreadas a lo largo del volumen entero. Las materialidades y técnicas que dan forma a varias de las

expresiones de la canción popular son, por su parte, examinadas destacando procedimientos tradicionales (que ponen en contacto lo popular-masivo y aquello capturado por el folclor), por ejemplo en el análisis de los *contrafactum* o *contrafactas* en la murga uruguaya contemporánea, de los mecanismos de citación estilística del indigenismo chileno, de la *lalaización* del cancionero popular en las protestas, y de la producción de pastiches de la *coolture*. En todos los casos, no basta con reconocer la pervivencia y reinención de los procedimientos creativos, sino que se debe escudriñar en ellos qué potencia política pueden seguir teniendo. También encontramos análisis de letras, de canciones, poesía escrita, prensa popular y de artefactos (como los del Plantón Móvil que analiza Víctor Vich). Así, se muestra la productividad de una atención a las modalidades físicas y simbólicas en que se expresan las culturas populares. La diversidad de casos interrogados y el despliegue de variadas perspectivas analíticas implican reconocer que, para nuestro caso, la noción de “canción” esbozada en el título cumple una función operativa articuladora. Más que referirnos a una forma específica de la música occidental (la forma canción) o aludir específicamente a expresiones cantadas, el término canción opera como un paraguas, lugar común de las culturas corrientes de los pueblos, suficientemente amplio para englobar géneros bailables y de escucha, acaso evitando nombrar el campo elitista de la “música” para destacar que virtualmente “todos” caben en las prácticas de la canción. Corrido, reguetón, samba, cumbia, rock, murga, trap, reggae, blues y más. Los estilos convocados son múltiples (nunca exhaustivos) y permiten vislumbrar la heterogeneidad de los bullicios y los silencios que discutir en las historias latinoamericanas. Pero también, en su especificidad de formato breve que pone de relieve (las más de las veces) la autoría, los capítulos ofrecen aproximaciones a prácticas específicas identificadas con la función de lo que se compone y se canta: canción social, canción política, canción comercial, canción romántica, así como otras que toman el término dentro de nombres propios, como la Nueva Canción Chilena y la Nueva

Canción Peruana. No se busca, con todo, homogeneizar el sentido de un concepto tan abiertamente heterogéneo, sino explorar los problemas que atraviesan a más de uno de sus usos.

Hay también, a través del libro, recurrentes alusiones al desprecio e incomodidad que provocan muchas de estas expresiones, repensadas tanto desde el *bastardismo*, en Omar Rincón y Dulce A. Martínez Noriega, como desde la crítica al inagotable dispositivo civilizatorio en Natalia Bieletto-Bueno y en Julio Mendivil.

Por ello, varios de los capítulos abordan críticamente las renovadas (y añejas) formas en que los sujetos subalternos son representados, no solo por las élites conservadoras, sino también por los críticos de izquierda. Mendivil indaga en este problema analizando el caso de la cultura musical chola, que evidencia la recepción ambivalente de la migración serrana a los centros urbanos por parte de la izquierda progresista. Tanto en este caso, como en el de las representaciones de la cultura mapuche en la canción política chilena reciente, estudiada por Laura Jordán González, se actualiza críticamente el arquetipo del buen salvaje, ya que se comprueba cómo el sujeto popular indígena sigue operando como depositario de los anhelos identitarios y transformadores locales. Reconociendo una dualidad idealizante, según la cual se aprecia la autenticidad, pero se rechazan rasgos percibidos como exorbitantes, *indios* y *cholos* aparecen nuevamente como proyecciones ficticias pero casi nunca como sujetos con voz propia. Esa representación difícil de los pueblos originarios es críticamente analizada por Sarah Corona Berkin para el caso mexicano, en el que la relación entre estas subalternidades y (nada menos que) el proyecto y el discurso nacionalista del estado mexicano posee una larga y compleja historia. A esa relación, Corona le añade el problema de la voz, como problema epistémico, metodológico y político: el de “la lucha por las autonomías y la propia voz de los pueblos indígenas, en diálogo con el resto de la población mexicana”. La cuestión de la representación es también debatida por Wilfried Raussert en la conexión entre música popular y negritud, pero en un espacio poco debatido: el de

su musealización, en diversos museos que combinan la música popular y la racialidad en el continente, proponiendo nuevos modos de integración en los respectivos “relatos culturales nacionales”. A estos sistemas de representación, Marita Fornaro Bordolli los complejiza con el análisis de la presencia de las mujeres en el carnaval y las murgas uruguayas, preguntándose hasta qué punto la vieja tradición carnavalesca de la inversión de la jerarquía se renueva con la aparición de nuevos personajes y actores femeninos.

Uno de los tropos del debate corresponde a la conexión entre lo popular y las territorialidades urbanas, que se encuentran constantemente en disputa y cuyos agentes reclaman su ocupación mediante manifestaciones ruidosas. Felipe Trotta estudia la resignificación del espacio de la Pequeña África en Río de Janeiro, describiendo diferentes procesos de inscripción de narrativas sobre la negritud, ya sea originalmente como alteridad, ya como autoidentificación y expresión de prácticas afirmativas antirracistas. Lo nuclear es observar cómo la producción sonora de alta intensidad ejerce un poder de apropiación del espacio, sin que por ello se descarten las narrativas históricas. Cuando, por su parte, Bieletto describe la configuración de vocalidades *flaite* en la ciudad del centro de Chile, lo que se tematiza es la capacidad del acento, de la jerga y de aquello que excede a la semántica del habla de irrumpir en los sentidos domesticados de la urbanidad, algo que por cierto aparece también en la *choledad* moderna visitada por Mendivil: ¿qué clases de urbanidad se disputan para desdibujar, de paso, la pertenencia rural-suburbana-otra de la voz popular? También enfoca sobre la música popular chilena el trabajo de Christian Spencer Espinosa y Felipe Bórquez Aguilar, quienes interrogan sus usos en las protestas políticas de 2019, protestas que significaron, también, una potente ocupación del espacio urbano a través de la sonoridad. El trabajo, empero, no cede frente a la tentación sustancialista: a proclamar “la existencia de un proceso modesto pero real de autorrepresentación de un colectivo que se autopercebe como subalterno, popular y ‘sonoro’”. Esa existencia no puede obviar, nos recuerdan

los autores, las distintas mediaciones en la práctica y en el análisis, aunque sí permitiría, señalan, asistir a la puesta en escena de tácticas populares inéditas y, nuevamente, políticamente potentes.

Si bien “lo urbano” articula buena parte de los casos y conceptos estudiados, ya sea aquellos situados en las repúblicas decimonónicas, ya sea para caracterizar las transformaciones de las ciudades latinoamericanas bajo impulsos modernizadores en distintos momentos del siglo XX y XXI, o remitiendo a lo urbano laxamente para describir los procesos de asentamiento y disputas civilizatorias del espacio de la ciudad; un uso nítidamente distinto de “lo urbano” aparece cuando el término nombra un conjunto de prácticas musicales actuales, proliferadas a inicios del siglo XXI y que entrelazan las culturas de la calle con nuevos modos de gestionar la violencia, la sexualidad y las interacciones comunitarias. Es con el fin de participar de estos debates contemporáneos que se nombran entonces unas “músicas urbanas” puntuales, pero aún en proceso de definición genérica.

La disputa por la categoría “pueblo”, inscrita en nuestras preocupaciones por “lo popular”, reaparece en el trabajo de María Luisa de la Garza sobre un objeto musical, el narcocorrido, de larga tradición en la música popular mexicana y también, en el mismo sentido que señala Sarah Corona Berkin, parte de los discursos patrimonializadores: un “pueblo verdadero” produciría corridos “verdaderamente populares” –y por ende, nacionales, mexicanos–, lo que expulsa del patrimonio al “narcocorrido”, de enorme popularidad en las últimas décadas. Como apunta de la Garza, ese reproche nos habla de una ausencia: la de la propia voz de las víctimas de la violencia simultáneamente narco y estatal.

El volumen presenta una segunda parte en la que los trabajos privilegian el debate teórico. Aunque la presentación original durante nuestras discusiones fue otra, distante del índice que estamos proponiendo, creímos que este nuevo ordenamiento permitiría representar mejor ciertos agrupamientos disciplinares y temáticos: en la primera parte abundan los musicólogos; en la segunda, los

comunicólogos, con las intersecciones imprescindibles –el trabajo de Sarah Corona Berkin, por ejemplo, fue una conferencia inaugural, y por ello sigue abriendo el volumen–. Asimismo, preferimos proliferar en los análisis de casos al inicio, para luego desplazarnos a una mayor generalización (de la que no carecen, por cierto, los primeros textos). El puente lo propone Pablo Semán, partiendo de las reflexiones que le produce a un antropólogo con amplia formación sociológica la indagación sobre la música popular; y, a partir de allí, las suposiciones sobre la cultura popular y de masas en su conjunto. La crítica de Semán a las aproximaciones académicas que no toman en cuenta a los sujetos practicantes de las prácticas que se someten a examen son demoledoras, y sintonizan con varias de las preocupaciones que se despliegan en el volumen –y que se debatieron en nuestro encuentro–: desde quién y cómo se escucha a quién y cómo habla –o, simplemente, hace ruido–.

Si bien la mayoría de las aproximaciones a lo popular en este libro abordan directa o indirectamente las categorías clásicas de clase, raza, etnicidad y (en menor medida) género, Vich busca un espacio para interrogar “¿qué es el pueblo?” a partir de representaciones que exceden la pura figuración humana. Esto es: ¿es factible imaginar un pueblo que integre a las plantas? Aunque cambie el sujeto, su estudio vuelve sobre un objeto indispensable para las discusiones sobre la politicidad de la cultura popular: las manifestaciones públicas en las calles. Aquí, como en la discusión sobre el cruce entre lo urbano y lo popular (que resumimos en quién y cómo tiene derecho al espacio público) avanzada por Trotta y Bieletto, vuelve a poner en crisis las nociones de la escucha en el encuentro con la alteridad. Sin olvidar, claro, la propia categoría de *pueblo*, que Vich señala como el movimiento para construir ese pueblo. En una dirección política que impregna todo este volumen, Vich concluye que “pueblo” no sería otra cosa que el significante que nombra la posibilidad de vivir de otra manera; una prudente sintonía con la afirmación de Mendívil en su trabajo, respecto de que lo popular es la construcción de un espacio social que redefine la realidad a partir de lo político.

En el caso de Chiara Sáez Baeza, la postulación de una “cultura popular ausente”, que procede de la recuperación de las perspectivas de Guillermo Sunkel a mediados de los años 1980, se estructura sobre el análisis de distintos ejemplos de una cultura popular “letrada” (por ejemplo, la prensa obrera o la prensa satírica popular) desde finales del siglo XIX. Sáez también propone el uso de la categoría de “esfera pública popular”, que deriva de las discusiones de Negt y Kluge con la noción habermasiana de esfera pública, y que el trabajo de Gustavo Remedi despliega en toda su plenitud, hilvanando esa propuesta con otras tradiciones teóricas latinoamericanas desplazadas, como es la de transculturación propuesta por el (también uruguayo) Ángel Rama en los años 80; una categoría mucho tiempo olvidada pero que, en la propuesta de Remedi, resulta operativa para pensar la función cumplida por los “transculturadores populares”, los operadores de las siempre múltiples relaciones que se establecen entre distintas esferas culturales –algunas de las cuales hemos descrito y analizado en otros artículos de este libro–. Rincón y Martínez, por su parte, son los que con mayor énfasis nombran una faceta habitualmente desplazada: el hecho de que la cultura popular, si es que ella aún existe como categoría autónoma, se desliza en los intersticios de la maquinaria expansiva de la cultura de masas: el mundo “bastardo” del entretenimiento y de las industrias culturales en toda su plenitud arrolladora, estructurante de las vidas cotidianas populares –y también de las no-populares, por cierto–, con especial énfasis en los cuerpos: en la danza y en los consumos. Pero también nombran dos aspectos del mundo popular que suelen suprimirse de las descripciones y de los intereses de nosotros, los y las analistas: por un lado, el reguetón, un género musical cuyo desprecio por parte de los intelectuales es proporcional a su desmesura y su impacto (ese desprecio lo lleva a escamotear el significativo, llamando “ritmos urbanos” a todas sus combinaciones y derivas, como la del trap, mientras que su impacto queda a la vista en las millones de visualizaciones que balizan YouTube). Por otro, el narco, que va progresivamente tornándose un organizador de la



vida popular en parte de nuestro continente como “narcocapitalismo”: “El narcocapitalismo se tomó las violencias del mundo y se está ganando las democracias, y esto no es nada bonito”, afirman.

La sección concluye con otro trabajo a cuatro manos, en el que Valeria Añón y Mario Rufer revisan con agudeza las perspectivas decoloniales, poniéndolas en diálogo con los estudios subalternos y sometiendo a crítica esa biblioteca, para poder preguntarse de qué modo se intersectan con las preguntas sobre lo popular. La recuperación fuerte de la idea de “colonialidad” es para ellos un renovado punto de partida: el lugar en el que se estructuran las violencias constitutivas de América Latina. No hay pensamiento sobre la desigualdad latinoamericana sin reflexión sobre lo colonial, sugieren; no habría, en suma, pensamiento sobre lo popular, entendido como las distintas articulaciones de la subalternidad que este volumen debate, que no comprenda la colonialidad como estructurante.

Una última sección corresponde a un homenaje –que en el seminario se hizo presente desde el inicio–. Como dijimos, Jesús Martín-Barbero falleció poco tiempo antes de la convocatoria a nuestro encuentro. En su intervención, Maritza López de la Roche –estrecha colaboradora de Jesús en su etapa caleña– recupera la constante preocupación del maestro por la educación y por la dimensión afectiva del mundo popular –dimensión decisiva de su preocupación por el melodrama–, para concluir con una pregunta que estuvo en la convocatoria original: ¿qué diría Jesús en una reunión como esta? De las varias respuestas que propone Maritza, preferimos esta: “que se sentiría sumamente alegre por la ‘juntanza’ de latinoamericanos”. La posibilidad de este diálogo entre mexicanos, chilenos, peruanos, uruguayos, argentinos, colombianos, salvadoreños, brasileños, junto a la colaboración de los amigos alemanes que financiaron el proyecto e intervinieron en los debates –con la salvedad de que los gentilicios ocultan también los géneros– fue, para todos los participantes, tan estimulante y potente como, simplemente, placentero.

## Sexto

Esta publicación –como hemos dicho– es fruto de una instancia rica, por la intensidad de su debate y por la grata experiencia de verse en Guadalajara y de meter bulla en alguno de sus campus, con las canciones del continente y de más allá –el grupo aquilataba demasiados músicos como para que faltaran una guitarra, un charango y múltiples cantores–. Queda agradecer la generosidad de CALAS, por poner todo a disposición para que por largas jornadas pudiésemos cruzar estos puntos de vista y de escucha. Parte de esas conversaciones quedaron registradas en formato radial y podrán ser recuperadas –para oír sobre el legado y la actualidad de Martín-Barbero, o sobre la dimensión sonora de la crisis política en América Latina en las primeras décadas del siglo, en sendos *podcasts* que dejamos grabados–. El agradecimiento es especial para Jochen Kemner, Fernanda Oliveira de Souza y Olvia Maisterra Sierra, que organizaron hasta el último detalle del encuentro. Amparo Marroquín Parducci y Lizette Alegre González fueron también importantes animadoras del debate, aunque no pudieron participar con sus textos en este volumen.

Cuando titulamos el simposio, agregamos como subtítulo “Culturas populares, subalternidades y decolonialidad en América Latina (con acompañamiento de guitarra, percusión y bombas de estruendo)”. Quisimos, en ese enunciado, reenviar a los análisis de la música popular que ocupaban a dos tercios de los invitados e invitadas, pero también a la protesta callejera que, lo sabíamos y lo buscábamos, había sido un eje de la reflexión y la discusión de nuestros colegas. Esa expansión del subtítulo ha desaparecido –aunque la reencontrarán, ahora como debate en los textos del volumen, como hemos anticipado aquí–. Pero decidimos mantener el título general como una suerte de homenaje que, a la vez, nos representara como colectivo. La *Canción con todos* del título evoca a la que, escrita por los argentinos Armando Tejada Gómez y César Isella (letra y música, respectivamente) fue estrenada en 1969

por Isella, pero se expandió por todo nuestro continente a partir de 1970, cuando la inolvidable cantante Mercedes Sosa la grabó en su disco *El grito de la tierra* –exactamente un año antes de que su *Homenaje a Violeta Parra* la mostrara como la gran cantante latinoamericana que era, excediendo cualquier límite nacional–. La canción no se limita a narrar, poéticamente, un viaje por la “entraña América y total”, subiendo desde el Sur, pisando las regiones más vegetales “del tiempo y de la luz”. En su periplo exitosísimo, en las sucesivas reversiones –aunque la de Sosa seguirá inigualable–, se transformó en una suerte de himno continental, como propuso explícitamente el expresidente ecuatoriano Rafael Correa en 2014 (en el entonces apogeo de los populismos progresistas): alcanzó, incluso, la categoría de “canción anónima”, en algunas anécdotas de reuniones y eventos en los que la canción se ejecutaba. La anonimización aparece como indicio de una apropiación popular de lo que fue originalmente una mercancía de la cultura de masas: una canción, un disco, vendido por millones. Pero, a la vez, habla de la potencia convocante de una identidad latinoamericana, que esta reunión puso en escena, ejecutó y, por cierto, disfrutó con largueza.

## **Bibliografía**

Alabarces, Pablo (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: CALAS-UDG.

Beasley-Murray, Jon (2010). *Poshegemonia (Teoría política y América Latina)*. Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mattelart, Armand (1997). La institucionalización de los estudios de la comunicación. Historias de los *cultural studies*. *Telos*, 49, 113-148.

Remedi, Gustavo (ed.) (2021). *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial.

Williams, Raymond (1997). *Las políticas del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.



**Primera parte**  
**Alteridades, o el eterno retorno**  
**de los mundos subalternos**



# Las culturas populares en México: un entramado indígena

*Sarah Corona Berkin*

■ Doi: 10.54871/ca24ct61

La Real Academia Española (RAE) define “entramado” como la disposición interna donde se ligan las partes. También, agrega, puede ser el enredo de una obra dramática. Ambas definiciones detallan lo que quiero expresar con “entramado indígena” de las culturas populares en México. Entramado porque se ligan los deseos del Estado para crear un país homogéneo a partir de la cultura indígena antigua y su producción contemporánea. Y enredo dramático, por ser el escenario de los conflictos de una mexicanidad misteriosa que, según Roger Bartra,

exalta las imágenes del México profundo y las adopta como símbolos [... y así], a pesar de que los mexicanos, somos mestizos modernos, nuestro corazón es indio; por ello exaltamos una civilización muda que es capaz de conmovernos sin pasar por nuestra inteligencia (1993, p. 11).

Esta reflexión me remite a una conversación trivial con Jesús Martín-Barbero durante un viaje a San Cristóbal de las Casas. Conmovido con la riqueza de la artesanía y el ambiente popular del mercado, me comentó: “a donde vayas en México, estás rodeado de



cultura mexicana”. ¿No es así en todos los países latinoamericanos? le pregunté. “No, acá lo mexicano se vive todo el tiempo”. ¿Y no te parece que es así para defendernos del país de al lado, que propaga su cultura, la más poderosa y penetrante del mundo?, volví a responder. “Podría ser un poco menos”, contestó y se rió.

Probablemente se reía al observar el fuerte nacionalismo que se vive de forma naturalizada en México. No cabe duda de que la cultura popular mexicana y su entramado indígena tienen un largo origen nacionalista útil a la conformación del Estado. Promocionado por el Estado posrevolucionario y después de treinta años del Porfiriato, culturalmente de gran influencia francesa, las culturas indígenas fueron redimidas para crear un México mestizo en vías de la homogeneización nacional.

A partir de esto, se puede hablar de dos periodos del indigenismo en México: el periodo del indigenismo institucionalizado, posterior a la Revolución, que se refuerza nacionalmente con la creación del *Instituto Nacional Indigenista* (INI) en 1948. En el segundo periodo, adoptado por el neoliberalismo estatal hacia 1982, empieza a decaer el indigenismo institucionalizado. El INI cambió de nombre por *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) en 2003 sin hacer cambios en la política paternalista y asistencialista que ha caracterizado al indigenismo del Estado. En 2019 de nuevo cambió de nombre a *Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas* (INPI), marcando en el nombre de la institución el reconocimiento de una política más autonómica hacia los pueblos indígenas.

Mi punto de partida en este lugar es: ¿Por qué una nación que se presume moderna, como México, tiene que exhibirse abrumadoramente popular, y allí siempre está presente lo indígena? Puede ser una manera de dar continuidad a la identidad con la que nació, para diferenciarse de la tiranía del conquistador español, el francés y el estadounidense. Pero también puede ser un indicador más de la cultura de la pobreza y la marginación. La etnia y la cultura popular mexicana son inseparables; después de todo, los indígenas

son los más pobres de la nación. Será pues una categoría política, histórica y también económica.

En 1923, firmado por Adolfo Best Maugard, aparece un libro destinado a la educación artística del pueblo mexicano. Se proclama como el primero de su tipo donde el Estado interviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo. Se explica que el arte ha dejado de ser esotérico y suntuario como una de las grandes reivindicaciones de la Revolución. Pretende “arrancar de las manos muertas de la academia y del privilegio de los ricos, para llevarlo a las escuelas y al pueblo” (p. 10). Dice rescatar del arte propio del indígena sus elementos esenciales para “hacer de México el emporio creativo y cultural del continente, como los Estados Unidos son el emporio de la civilización industrial y reproductiva” (p. 13). Queda claro que México busca resistir el poder extranjero con la cultura popular y su entramado indígena. Lo mismo hace el arte chicano años después, cuando al recuperar los emblemas nacionales vuelve al origen indígena y reclama sus raíces. El poeta José Juan Tablada, en el mismo prólogo, proclama: “Hacer arte popular, es hacer patria” (p. 16).

Definir la cultura, el arte y las artesanías populares no es nuestro objetivo, por lo que se usarán los términos de acuerdo al uso en los distintos espacios: museos, comercio y la academia.

Con Gilberto Giménez, opto por distinguir el estilo de vida como uno de los sentidos de la cultura. Según el autor, implica “el conjunto de modelos de representación y de acción que de algún modo orientan y regularizan el uso de las tecnologías materiales, la organización de la vida social y las formas de pensamiento de un grupo social” (Giménez en Valenzuela, 2013, p. 56). Mi objetivo es reconstruir algunas “presencias reales” de los indígenas en la cultura popular. De acuerdo con Steiner (1997), la auténtica hermenéutica del arte es la ejecución, la realización, en la que se pone en acto el significado, no la razón conceptual sobre ella.

Encuentro el entramado indígena en la vivencia de la cultura mexicana contemporánea, presente en cinco espacios: 1) el discurso

oficial, 2) el mercado y la expropiación cultural, 3) el desprecio y el racismo, 4) la academia y 5) desde la propia voz indígena.

## **El discurso oficial comprendido desde las campañas políticas, los museos y las prácticas religiosas**

Como parte de la política partidista, Yuawi, un niño wixárika de 9 años, fue el éxito de la campaña de 2018 del partido Movimiento Ciudadano, cuyo color distintivo es el naranja. Con una banda de rock, vestido con su traje tradicional, el niño causó furor con la canción “Movimiento naranja, movimiento ciudadano: Libres como el viento, libres como el águila que está en movimiento, somos movimiento naranja”. Yuawi y su papá, con su grupo musical indígena, el Venado Azul, participan en los eventos organizados por los gobiernos que se muestran así incluyentes de sus pueblos originarios.

La imagen que anima los distintos partidos durante las campañas políticas se sustenta en la imagen del indígena. Indistintamente de la ideología que pregonan, las tres mujeres en la carrera por la Presidencia de México que se llevará a cabo en 2024 –la precandidata para presidente del partido conservador de derecha (PAN), la precandidata de izquierda (MORENA) y la precandidata del debilitado partido tradicional (PRI)– usan en todas sus presentaciones públicas y de campaña vestimenta bordada por distintos pueblos indígenas del país. Cabe preguntarse ¿por qué surge con fuerza lo indígena en el discurso político mexicano, en tiempos de vigoroso neoliberalismo?

En la Ciudad de México existen dos museos públicos de lo popular: uno se llama de Cultura Popular y otro de Arte Popular. Ambos muestran producción popular indígena; el primero fue fundado en 1983 por Bonfil Batalla como iniciativa del Estado. Aunque la cultura popular va más allá de los indígenas, según su fundador, la realidad es que las exposiciones y sus ferias artesanales giran alrededor de la producción regional indígena. El segundo, el Museo de Arte

Popular, fundado en 2006 por la Ciudad de México, con una visión comercial y turística, centra sus exhibiciones y su enorme tienda también en la producción indígena (incluso tiene una sucursal en el aeropuerto de la Ciudad de México). Si bien ninguno de los dos clasifica como museo monumental, como son el Museo de Antropología o el del Templo Mayor, los dos museos de lo popular tienen un arraigo mayor entre los visitantes nacionales, ya sean de Coyoacán, donde se encuentra el de Culturas Populares, o el de Arte Popular ubicado en el centro de la Capital, visitado por paseadores locales, turistas nacionales e internacionales. Lo popular en ambos museos significa lo indígena. Por otro lado, el INPI, institución dedicada al resguardo y protección de los pueblos indígenas, por falta de recursos no puede seguir apoyando al mundo indígena. Igual sucede con el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), donde recientemente se nombró presidenta a una mujer indígena, pero se limitó el presupuesto económico. Pareciera ser que se financia la exhibición de lo popular indígena, ya que es lo que le ofrece estabilidad al Estado, y no la voz de los pueblos o sus reclamos por discriminación.

La iglesia, como parte del discurso oficial, apuntaba Jesús Martín-Barbero (1984), “había sido pionera en la misión de proclamar una fe que articulaba el individualismo con la sumisión ciega a la jerarquía, concepción que minaba, que venía a destruir las solidaridades tradicionales en las que estaba basada la cultura popular” (p. 5).

Sin embargo, el discurso oficial de la iglesia, ligado a la jerarquía y al poder, hoy también está atravesado en México por lo indígena. No es necesario decir mucho después de la presencia sostenida y resistente durante más de 500 años de la Virgen de Guadalupe, reina de México y emperatriz de América. Si bien la presencia del indio, hoy San Juan Diego, se ha significado de maneras diferentes, no es sino hasta el siglo XX que adquiere su fisonomía étnica en los cuadros e imágenes alusivas a la aparición de la Virgen de Guadalupe.

La Virgen aparece en múltiples objetos de uso cotidiano y no falta en los espacios para el consumo del turismo local e internacional.

Los danzantes mestizos que acompañan a las vírgenes, a la de Guadalupe y a la de Zapopan entre otras, es muestra de la continuidad y resistencia indígena. Entre penachos, cascabeles, ayales (maracas de bules), símbolos aztecas y plumas desfilan 15 millones de personas una vez al año, durante horas, en las dos ciudades mencionadas. En Mochicahui, Sinaloa, indígenas mayo-yoremes se entremezclan con los mestizos rurales para revivir la Semana Santa. Durante 40 días, los “judíos” buscan a Cristo en la arena y piden dinero; el ritual termina cuando encuentran a Cristo, lo crucifican, se dan cuenta del error porque descubren que es bueno, se arrepienten y bautizan, y el domingo de Pascua, los judíos son de nuevo puros y han cumplido con su “manda”. En todo el país se celebra la Semana Santa con representaciones de “inspiración indígena” del Calvario de Jesús. El proceso de enculturación de lo religioso a través de los medios masivos al que se refiere Jesús Martín-Barbero, donde la fiesta se transforma en espectáculo no vivido, parece no ser el caso de la cultura popular religiosa de México.

De acuerdo a Renée De la Torre, si bien hay un limitado núcleo duro que defiende la religión oficial en México, existen tres vías donde se puede observar que lo popular indígena es activo y atraviesa la religión católica: las prácticas populares rurales permeadas por lo indígena (De la Torre, 2016), la actualización de la teología indígena y su lucha contra el neoliberalismo (De la Torre, 2009) y la religiosidad de las clases altas mexicanas que buscan sentido a sus vidas en los chamanismos, neoindigenismos, etc. (De la Torre, 2018).

## **El comercio y la expropiación cultural**

Las marcas *prêt-à-porter* como Zara, Mango, Rapsodia, Nike, Converse, han copiado diseños tradicionales indígenas. Las marcas

de lujo como Louis Vuitton o Carolina Herrera también lo hacen. Todos se excusan aludiendo que hacen un homenaje a esas “hermosas” culturas, o bien que hacen una “interpretación libre” de los diseños originales.

El gobierno mexicano interviene a pesar de tener poco apoyo legal internacional. Lo hace sobre todo de forma simbólica: la mexicanidad y el indígena subsumidos en la cultura popular son símbolos patrios que exigen respeto y que la ley mexicana protege desde enero de 2022. Alejandra Frausto, ministra de cultura del gobierno de México, exige pago para las comunidades indígenas por las ganancias de las marcas internacionales. Beatriz Gutiérrez Müller, escritora y esposa del presidente de México, reclama en redes a Ralph Lauren por plagio; la marca sacó pronto del mercado sus piezas. La acción de México es ejemplar, dice el periódico francés *Liberation* (Steels, 2022), pero no es suficiente para detener el robo de la producción indígena.

Por otro lado, los compradores nacionales de artesanía indígena prefieren el bordado que se hace con hilo de algodón porque se cree más auténtico. Las mismas bordadoras, para su propia vestimenta, buscan el estambre sintético, que brilla, tiene más colores, y se lava bien. El comprador pide lo “auténtico”, cuyo referente es el indígena original, el antepasado nacional, aunque no siempre está dispuesto a pagar el precio.

La expropiación de la cultura popular se da también en México. El nuevo Palacio de Hierro del lujoso centro comercial Mitikah decora su tienda con la producción indígena y la vende a precios altísimos que no llegan a manos del creador. También las piezas de arte wixárika expuestas para su venta en la Ciudad de México (Segunda Bienal de Arte Wixárika, 2022), con costos millonarios, son compradas por los gobiernos estatales, los políticos y oficinas de lujo privadas. La exotización del indígena en México es parte de lo que Pablo González Casanova (2006) llama el colonialismo interno. Es decir, el colonialismo actualizado que lucha por los derechos de la diferencia, pero que solo coloca como meta el reclamo de las

identidades y termina por generar prácticas de dominación de unas identidades sobre otras.

## **El desprecio visiblemente medio oculto**

El racismo por el color de piel, por la forma de hablar, mezclados con la pobreza, es más que conocido en México. Un joven estudiante indígena, de una universidad privada de Guadalajara, comenta que el racismo tiene formas diversas y prefiere ir a clases vestido con la ropa indígena de su pueblo, porque así no pasa desapercibido y sus compañeros y maestros lo respetan como auténtico indígena y lo incluyen en el grupo.

Pero es especialmente alarmante el caso de Lorenzo Córdoba, presidente consejero del Instituto Nacional Electoral (INE). Grabado telefónicamente, comenta la visita oficial de una caravana indígena a las instalaciones del INE. Se le puede escuchar diciendo:

Hay que escribir las crónicas marcianas del INE. Desde las dramáticas reuniones con los padres de Ayotzinapa hasta esto. Te voy a decir cómo hablaba: “yo gran jefe nación chichimeca, vengo de Guanajuato, vengo a decir: o diputados para nosotros o yo no permitir tus elecciones”. Este buey no sé si es que hable así, pero vio mucho Llanero Solitario. A este muchacho le faltó decir: “yo gran jefe Toro Sentado”. No, no, no, no está de pánico, o acabamos muy divertidos, o con el psiquiatra de aquí (comunicación personal, 23 de abril de 2018).

Como parte del racismo expuesto, el presidente del órgano que debe cuidar la democracia, la igualdad y la justicia, confunde el indígena mexicano con la tira cómica estadounidense, producto de la cultura popular de los medios de comunicación.

En su “genealogía desobediente”, Mario Rufer encuentra que, frente al racismo rampante en todas las capas sociales mexicanas, el concepto de

lo *popular* empezó a funcionar en México como la carta perfecta, inocua, para ya no nombrar al indio y sobre todo, para que el estado (y sus saberes más funcionales) exorcizaran el fantasma que amedrenta al mainstream de la academia mexicana desde entonces hasta hoy: el racismo (Rufer, 2019, p. 178).

## **Estudiar hoy las culturas populares**

José Manuel Valenzuela (2013) reúne en un trabajo de largo alcance, titulado “Los estudios culturales en México”, los textos de autores icónicos sobre el tema: entre ellos están Néstor García Canclini, Gilberto Giménez, Carlos Monsiváis, Jorge González, Rossana Reguillo y el propio Valenzuela. Se habla de las culturas populares obreras, campesinas, urbanas, juveniles, de la violencia, de los medios de comunicación y de la frontera. Podría decirse que, en esta etapa, la reflexión académica sobre la cultura popular en México está en lo comunitario, lo intersubjetivo, la cultura de masas, la urbanización. En esta nueva vertiente de estudios de cultura popular, el indígena no parece central.

Por ello me llama la atención la portada de este libro, editado dos veces (en 2003 y 2013), que a pesar de no ocuparse de la cultura indígena en la cultura popular actual elige como fotografía de portada al indio. Probablemente las casas editoras (el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA] y el Fondo de Cultura Económica [FCE]), “saben” que, para comunicarse con sus posibles compradores interesados, hablar de culturas populares en México tiene que estar subsumido en lo indígena.



## Desde su propia voz, o ver con el otro

Para aproximarnos a las culturas populares desde la propia voz de los indígenas, el término interculturalidad –en la política y la academia– es un eufemismo si no dice cada quién, en horizontalidad, lo que tiene que decir. Pablo Alabarces (2020) ha cuestionado la complejidad del poder a la hora de estudiar al otro. Con Valeria Añón proponían los autores dar voz al otro para remediar el poder que atraviesan los estudios de cultura popular (2008).

Por eso, con Martín-Barbero (2017) acentuamos la propuesta metodológica de la Producción Horizontal de Conocimiento: no es posible conocer al otro si no es *con* el otro. Hemos empezado a escucharlos por ellos mismos. Lo han dicho, no se sienten mestizos, ni mexicanos, se sienten indígenas y modernos. Al mirar *con* los wixaritari observamos un México diferente al del relato oficial y al realizado por otros. Su fotografía, la que hacen ellos de sí mismos (Corona, 2011), desafía la imagen oficial que conocemos y que en gran medida ha definido nuestra idea de quiénes son.

Es especialmente de interés revisar los procesos de resistencia cultural y la producción indígena propia. Mario Rufer (2020) revela una expresión de cultura popular desde la indigenidad, en un contexto de cultura nacional: los museos comunitarios. En uno de sus relatos, una de las invitadas indígenas a la inauguración del museo en Jamapa, Veracruz, tomó la palabra y emitió su discurso en su lengua (quizás zapoteca). Ni una palabra fue traducida, ningún invitado entendió una sola palabra. Su acompañante aclaró que así era el deseo de la expositora.

Rufer nos hace preguntarnos: ¿Qué quiso decir la presentadora? ¿Quiso decir: seré muda para ustedes? ¿No repetiré el estereotipo folclorizado del indígena que esperan? De todos modos, para qué hablar, son ustedes sordos a nuestras voces, a nuestra lengua, a los códigos que definen nuestra cultura.

Reconocemos que hoy hay una confrontación que surge desde los actores indígenas que estudian en las universidades, quienes participan en movimientos en defensa de sus lenguas, que impacta en su música, su producción artesanal y artística. A partir de la emergencia del zapatismo, el indígena apareció en la escena nacional desde su propia voz y en lucha frente al Estado. Esperamos que los reclamos indígenas modifiquen las relaciones de poder y que las culturas indígenas sigan siendo constitutivas de lo mexicano, desde la voz propia. Como dice Claudia Olivia Morales Reza, presidenta del Conapred, que los indígenas aparezcan “en primera persona”. Romper con la colonialidad discursiva no solamente pasa por construir el presente con otra forma de indigenismo nacional, sino por posicionar centralmente la lucha por las autonomías y la propia voz de los pueblos indígenas, en diálogo con el resto de la población mexicana.

## **Bibliografía**

Alabarces, Pablo (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

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

Bartra, Robert (1993). *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*. Ciudad de México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Best Maugard, Adolfo (1923). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Ciudad de México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública.

Corona Berkin, Sarah (2011). *Postales de la diferencia. La ciudad vista por fotografías wixaritari*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

De la Torre, Renée (2009). Vigencia de las teologías latinoamericanas, *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, 124, “Creencias, política y sociedad”, 31-48.

De la Torre, Renée (2016). Los mexicanos amantes de la fiesta religiosa. En Renée de la Torre (ed.), *La fiesta religiosa en México* (pp. 348-408). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica.

Echeverría, Bolívar (2005). *La modernidad de lo Barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era.

González Casanova, Pablo (2006). Colonialismo Interno. En *Sociología de la Explotación* (pp. 185-205). Buenos Aires: CLACSO.

Martín-Barbero, Jesús y Corona Berkin, Sarah (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Martín-Barbero, Jesús (1984). *Materiales para la educación popular*. Lima: Instituto para América Latina.

Real Academia Española (2023). Entramado [entrada web]. <https://dle.rae.es/entramado>

Rufer, Mario (2020). *No vamos a traducir*. Instalar un secreto, negar la dádiva, redefinir el juego. En Inés Cornejo y Mario Rufer (eds.), *Horizontalidad. Hacia una crítica metodológica*. Buenos Aires: CLACSO.

Rufer, Mario (2019). Estudios Culturales en México: notas para una genealogía desobediente. *Ciências Sociais Unisinos*, 55(2), 174-192.

Steels, Emmanuelle (26 de octubre de 2022). Appropriation culturelle. Les tisseuses mexicaines veulent en découdre. *Libération*. [https://www.liberation.fr/international/amerique/appropriation-culturelle-les-tisseuses-mexicaines-en-decourent-avec-lindustrie-de-la-mode-20221026\\_XK76KVSEMNHWF0VAW3PZH3UIAM/](https://www.liberation.fr/international/amerique/appropriation-culturelle-les-tisseuses-mexicaines-en-decourent-avec-lindustrie-de-la-mode-20221026_XK76KVSEMNHWF0VAW3PZH3UIAM/)

Steiner, George (1997). *Pasión intacta*. Madrid: Ediciones Siruela.

Valenzuela Arce, José Manuel (2003). *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica.



# Des-silenciamiento y saturación

## Sonidos y música en la región de Pedra do Sal, Río de Janeiro

*Felipe Trotta*

Traducción de Paola Arbiser

■ Doi: 10.54871/ca24ct62

### **Introducción**

Las fiestas callejeras se caracterizan por la ausencia de delimitadores físicos evidentes y son, generalmente, de acceso libre y gratuito. Debido a esta permeabilidad, las fiestas que se realizan en el espacio público de las calles están estrechamente relacionadas con el universo de lo “popular”. Como cualquier fiesta, funcionan como vectores de concentración popular y de elaboración de ideas sobre la vida en sociedad. Cuerpos en fiestas en sus rituales temporales (semanales, anuales, cotidianos) procesan modos de habitar el territorio y de establecer relaciones interpersonales. Lo popular –con toda la ambigüedad del término y con su largo historial de debates en América Latina– se activa en las ocupaciones urbanas festivas como eje de pertenencia social, de clase, político y –en muchos casos– étnico.

En Brasil, principalmente a partir de la década de 1970 y con una creciente intensidad en los últimos veinte años, la noción de “popular”

aparece aliada a modos de representar, experimentar y tensionar el racismo de la sociedad. Así, se configura en algunas de esas fiestas y encuentros colectivos un innegable perfil de lucha antirracista. Por aquí, con algunas pocas excepciones, lo “popular” es negro.

En el debate aquí propuesto se analizará el caso particular de ocupación sonora en un lugar llamado Pedra do Sal, en Río de Janeiro. Pedra do Sal se ubica en un territorio (microrregión del centro de la ciudad) que se ha reconocido e identificado como parte de un área más extensa conocida como “Pequena África” (Pequeña África). Allí ocurren semanalmente diversas actividades musicales colectivas, entre las que se destaca una *roda de samba* protagonizada por músicos negros que ocupa el espacio y lo relaciona directamente con la lucha antirracista. La *roda de samba* de Pedra do Sal sigue cierto modelo convencional de *rodas de samba*, caracterizadas como una práctica de música en vivo en la cual los músicos normalmente se sientan alrededor de una mesa con sus instrumentos a cantar sambas. El público se ubica alrededor de una mesa conformada por instrumentos característicos del género, como cavaquinho, guitarra de siete cuerdas, pandero y otros instrumentos de percusión. Una buena *roda de samba* suele contar con fuerte participación del público, que canta, baila y acompaña con las palmas.

En Pedra do Sal, la *roda* es un evento que cuenta con buena visibilidad y audibilidad dentro del circuito cultural de la ciudad (íntegra, incluso, las actividades turísticas relacionadas con la samba) y comparte el espacio del territorio que “rodea” a Pedra do Sal con un variado espectro de otras ocupaciones sonoras, que convergen en un ambiente en el que se mezclan ritmos y sonoridades. En este sentido, la microrregión de Pedra do Sal puede ser definida como un ambiente saturado de sonidos, colores, personas y sentidos en disputa. Lo que busco entender en este texto es cómo funciona la condensación de esta saturación en términos políticos y estéticos en la región, y el modo en que refuerza estrategias de reconocimiento y amplificación de la lucha contra el racismo en la sociedad brasileña.

## El territorio de Pedra do Sal

Pedra do Sal es, literalmente, una piedra ubicada en una calle sin salida. Por sus dimensiones e inclinación, era utilizada para el desembarque de diversas mercaderías (entre ellas, la sal) que llegaban del puerto, situado durante gran parte del período colonial a pocos metros de allí. La región portuaria de las inmediaciones era el punto de llegada de barcos negreros y de mercancías, y a partir de la segunda mitad del siglo XVIII funcionó también como lugar de comercio de personas esclavizadas. Esta finalidad se mantuvo hasta 1831, año en que el Cais do Valongo (Muelle de Valongo) se cerró al desembarque de esclavizados (Caudino, 2022). A fines del siglo XIX, especialmente después de la abolición de la esclavitud en 1888, la región sirvió de lugar de vivienda para negros esclavizados (en un primer momento) y para libertos que buscaban trabajo en ocupaciones generadas por la actividad portuaria. Allí, crearon comunidades religiosas y festivas; se reconfiguró así la amplia región que comienza en las inmediaciones de la piedra y se extiende dos o tres kilómetros al sudoeste. Toda esa zona urbana aparece como un espacio importante en el imaginario de los orígenes del “samba”, pues muchos de los sambistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX trabajaban como estibadores y vivían en las cercanías (Lopes, 2003; Moura, 1983).

El historial de ocupación negra en la región reviste gran importancia, pues será el eje argumental de su transformación gradual en una especie de lugar privilegiado de memoria. Ya desde la segunda mitad del siglo pasado la región de las inmediaciones del Valongo se consagró como lugar de memoria de las atrocidades de una historia del país que durante muchos años se mantuvo enmascarada y silenciada (Caudino, 2022, p. 136). Al mismo tiempo, con el creciente interés de los organismos del Estado por potenciar el aspecto turístico y comercial de esa misma memoria en la geografía de la ciudad, varias acciones de grupos políticos, del movimiento



negro, de los vecinos y del poder público comenzaron a reivindicar mejoras en el lugar; esto fomentó su relevancia histórica en y para la ciudad (Guimarães, 2014). De manera progresiva, a lo largo de varios años, mediante acciones políticas difusas y diversificadas, el debate sobre la ocupación urbana del centro de la ciudad de Río destaca la importancia de sacar a la luz en el territorio los flagelos de los más de trescientos años de esclavitud negra en la ciudad. Y la Pequena África (que comprende Cais do Valongo y Pedra do Sal), al funcionar como un hito de gran relevancia para la historia de los negros en Río de Janeiro, produjo efectos significativos los años siguientes.

Según Roberta Guimarães (2014), el libro publicado en 1983 por el cineasta Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, consolidó el reconocimiento de una serie de valores étnicos para la región y recuperó el nombre “Pequena África” para resaltar la relevancia de la población negra en la construcción y reconocimiento de esta parte de la ciudad. Aún más, el término ha operado desde entonces como un elemento de valoración de las reivindicaciones de ciertos grupos de habitantes de la región en sus negociaciones con el poder público. A partir de la década de 1990 y especialmente a comienzos del siglo XXI, la región se convierte en un espacio de disputa cuyos valores de ancestralidad negra se activan para legitimar los reclamos de determinados grupos de habitantes.

Por medio de la noción de “Pequena África” se idealizaba una sociedad perfeccionada a partir de un modelo de ancestralidad, identidad y religiosidad africanas, con la valoración de la sociabilidad del samba, del trabajo portuario, del candomblé y de las formas de habitar en que diversos núcleos familiares cooperaban entre sí. Así, para sus herederos, la noción de Pequena África no era un simple emblema identitario sino una utopía (Guimarães, 2014, p. 22, traducción nuestra).

La sedimentación de valores específicos de la región de Pequena África –con Pedra do Sal como uno de sus puntos más significativos– articula parte de las luchas políticas por el territorio y se reviste de sentidos forjados durante un largo período que refuerzan la importancia simbólica y política de sus habitantes. Esa fuerza de la articulación local se intensificará a partir de 2008 con las obras de revitalización de la región portuaria de la ciudad (que incluye parte de Pequena África) con ocasión de las grandes intervenciones realizadas por el poder público (gobiernos municipal, del estado y nacional) para recibir los dos grandes eventos deportivos de la década siguiente: el Mundial de Fútbol de 2014 y las Olimpiadas de 2016. La noción comercial del espacio (según la cual debería destinarse a negocios y turismo, con la construcción de museos, hoteles, y apertura de vías públicas) choca con los usos y demandas de la población de la región, lo que intensifica aún más los debates y las luchas ya existentes en el lugar.

En excavaciones realizadas durante el proceso de obras de reforma en la región se encontraron vestigios del antiguo muelle de Valongo, ubicado a pocos metros de la piedra. Enterrados y olvidados bajo la tierra, los escombros revelaron objetos y osamentas del período esclavista. Esto dio lugar a la conformación de un sitio arqueológico; los significados de objetos y de ese fragmento de historia desenterrados pasaron a integrar y fortalecer la maraña de significantes “africanos” de la zona. A partir de ese momento, el sitio arqueológico de Valongo y sus variados institutos, museos y espacios culturales relacionados con el tema de la negritud incorporan nuevos sentidos y nuevas luchas. Valongo será declarado patrimonio de la Unesco y pasará a integrar el circuito de rutas transatlánticas de la esclavitud negra, signo de una nueva forma de procesar la historia sobre la colonización de las Américas en el mundo. En este sentido, la región opera como un eje que une a África con Brasil, entrecortado por la violencia de la dominación europea.

Pequeña África, como sucede en cualquier territorio, se constituye por medio de juegos de fuerzas y de un incesante proceso de producción de sentidos. [...] África, del otro lado del Atlántico, por la fuerza de los sentidos y poderes, es imaginada en este pequeño espacio en el cual cabe entera (Resende, Passos y Maçulo, 2020, p. 226, traducción nuestra).

Parte de la lucha antirracista vivida en este espacio está relacionada con una revisión histórica del borrado de la importancia africana en la cultura brasileña. El muelle de Valongo puede ser, entonces, una especie de metáfora de un proceso más amplio que “desentierra” cierto pasado y lo pone en disputa. Este hecho se relaciona con todo un proceso actual de lucha antirracista, que tiene que ver con debates tendientes a la implementación de las acciones afirmativas (Ley de Cupos) en 2012, con denuncias de crímenes contra la población negra, con la popularización de la idea de un “racismo estructural” en el país (Almeida, 2019). Como señala Muniz Sodré en las primeras frases de su más reciente libro, *O fascismo da cor* (El fascismo del color),

La cuestión racial irrumpe en el mundo como un tema en primer plano. Deja de ser considerada una “contradicción secundaria”, como era vista de acuerdo con una histórica línea de pensamiento según la cual la clase, principalmente determinada por la estructura socioeconómica, agotaría las relaciones caracterizadas como “raciales” (Sodré, 2023, p. 1, traducción nuestra).

Según el autor, la abolición de la esclavitud en Brasil en 1888 fue un acto que produjo un borrado y un silenciamiento, tanto de los componentes crueles y violentos de la esclavitud como de la riqueza simbólica y cultural de los africanos esclavizados y sus descendientes. Para él, el racismo en Brasil pasó de una estructura esclavista a una sociedad posabolición, que hasta el día de hoy se caracteriza por lo que él llama “forma social esclavista”.

Si la estructura esclavista tenía fisuras, la forma social esclavista, posabolición, pasaría a tener negación y enmascaramiento –negar públicamente la anterior sociedad esclavista y enmascarar en público y en privado la visibilidad del descendiente africano-. [...] En la práctica, en la posabolición se trataba de silenciar al negro y volverlo socialmente invisible (Sodré, 2023, p. 74, traducción nuestra).

Silenciar e invisibilizar son dos actos de negación que recorren la forma retorcida en la que se realizó en el país el fin de la esclavitud negra, con profundas secuelas en el racismo persistente que atraviesa, aún hoy, toda la sociedad. En el mismo territorio donde ocurrieron, el silencio sobre las violencias coloniales y los agudos aportes africanos para la formación de la sociedad brasileña se ve interrumpido por la reverberación de esos acontecimientos y por la ocupación sonora de numerosos espacios, en la región y más allá de ella. Si el sitio arqueológico de Valongo presenta en la superficie las atrocidades del proyecto colonial brasileño, en el plano sonoro una difusa y polifónica reverberación de voces, cantos y ruidos opera como eje de un proceso de des-silenciamiento sobre el período, que no es meramente metafórico sino que se prolonga en un conjunto de acciones sonoras que circulan en diversos espacios de la sociedad brasileña. La música, en este sentido, es un artefacto que permite sonorizar demandas, distorsionar significados, recontrar modos de pertenencia y, de esta forma, deslegitimar y combatir el racismo.

## **Música y antirracismo en el Brasil contemporáneo**

La dimensión política de las prácticas musicales ha sido abordada por diversos autores, quienes normalmente destacan el potencial transformador que posee la música. Sea como un elemento que logra reunir a la gente alrededor de ideas y plataformas de pensamiento, sea por el hecho de compartir sonidos y memorias en

espacios de pertenencia afectiva, geográfica, étnica, o incluso como artefacto de impulso corporal convergente en torno a algún objetivo común o a una celebración colectiva, la música es un dispositivo fundamental en rituales colectivos, que funciona para diseminar y procesar ideas y acciones. Es, por lo tanto, una actividad humana que ocupa espacios y moviliza afectos asociados a elaboraciones reflexivas sobre la vida y que muchas veces se articula con luchas por transformaciones sociales. En la música brasileña, por lo menos desde mediados del siglo XIX, la producción musical acciona y tematiza las conflictivas y violentas relaciones raciales en el país; funciona como vector de profundización del pensamiento sobre la esclavitud negra, el racismo y las disputas en torno a la relevancia del pensamiento y de los cuerpos negros en la formación de la nación. De un modo no siempre directo, según el período histórico del que se trate, géneros musicales como el *lundu*, el *maxixe*, el samba, el *choro* y el *frevo*, entre otros, estuvieron asociados a la valoración de la negritud y a una condena de las violencias racistas que fundaron las bases de las relaciones sociales en Brasil.

Si bien es cierto que este debate ocurre desde hace casi dos siglos en la producción musical nacional, me gustaría destacar el movimiento más reciente de este embate estético y político, con particularidades que se han vuelto más y más evidentes en los últimos veinte años. En el caso del samba, quizás el ejemplo más emblemático de este movimiento sea el samba-enredo “Histórias para ninar gente grande”, parte del desfile carnavalesco de la Escola de Samba Mangueira, en 2019. El desfile de las *escolas de samba* de Río de Janeiro es una competencia entre agremiaciones carnavalescas que durante setenta minutos presentan una historia en forma de desfile, en una avenida especialmente destinada para eso. Con cerca de 2500 a 3000 integrantes, cada *escola de samba* cuenta su “enredo” (tema) con trajes exuberantes, carrozas de gran tamaño y con un tema musical que suena durante toda la exhibición, tocado por cinco o seis cantantes y músicos que acompañan en un camión de sonido electrificado al conjunto de percusionistas (llamado “batería”),

que cuenta con unos trescientos músicos. Se trata de un evento de gran atractivo mediático y turístico, que capta la atención de toda la población y se transmite en vivo por televisión abierta, por la red de comunicación hegemónica del país, Rede Globo. El desfile es una celebración festiva. Cada año, un jurado evalúa y asigna notas a diversos ítems que componen las exhibiciones, de lo que resulta una *escola de samba* “vencedora” del carnaval.

En 2019, en pleno gobierno de extrema derecha en el país, Mangueira –la *escola de samba* más popular de Río de Janeiro– fue campeona del desfile de carnaval con un *enredo* que reivindicaba una revisión histórica sobre el aporte negro en el país, en el que se proponía “contar la historia que la historia no cuenta”. El *enredo* evocaba personajes negros de la historia de Brasil, en una celebración de la resistencia contra la esclavitud y la lucha contra el racismo que une diferentes momentos históricos. Decía que “llegó la hora de escuchar a las Mariás, Mahins, Marielles, a los malé”. La referencia a Marielle Franco, concejala de izquierda asesinada en 2018, posiblemente por milicias paramilitares ligadas a la propia familia Bolsonaro, hizo que ese samba se popularizara como “samba de Marielle”.

Brasil, meu nego, deixa eu te contar  
 A história que a história não conta  
 O avesso do mesmo lugar  
 Na luta é que a gente se encontra  
 Brasil, meu denço a Mangueira chegou  
 Com versos que o livro apagou  
 Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
 Tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado  
 Mulheres, tamoios, mulatos  
 Eu quero um país que não está no retrato<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Brasil, mi negro, dejame contarte/ la historia que la historia no cuenta/ el reverso del mismo lugar/ Es en la lucha donde nos encontramos/ Brasil, cariño, Mangueira llegó/ con versos que el libro borró/ Desde 1500 es más invasión que descubrimiento/

La propuesta del samba funciona como un llamado de condensación de una serie de luchas y tensiones que se habían instalado en el debate público hacía varios años. La *performance* de la *escola* en la avenida, profundamente enérgica y con fuerte adhesión popular al canto colectivo, indicaba que el sentimiento de negación de esa historia oficial era ampliamente compartido. Cabe destacar que la canción se presenta como la vocalización de algo que estaba oculto (la expresión “dejame contarte” sugiere que lo que se va a contar se mantenía en secreto, que se trata de alguna suerte de verdad oculta) y que se había borrado de los libros de historia. En este punto, la música es el elemento capaz de dejar al desnudo ese ocultamiento y de vocalizar lo que se había silenciado. Este momento de la vida del país guarda analogías con lo que Natalia Bieletto define como “momentos coyunturales”, capaces de moldear

las formas de escuchar, así como de percibir y significar el silencio entre los habitantes de la capital. Cuando hablo de momentos coyunturales tengo en mente instancias de traumas colectivos, sean estos por causas sociales o naturales, que acaban por ligarse a la memoria colectiva y la historia local en un determinado enclave cultural (Bieletto-Bueno, 2020, p. 2).

En los movimientos recientes de lucha antirracista, los tres siglos de esclavitud negra son considerados como una especie de holocausto largo y traumático. A partir de esa percepción compartida y transformada en instrumento de agenda política y movimientos sociales, existe una gran inversión de diversos sectores de la sociedad brasileña en una revisión histórica de ese pasado infeliz, capaz de ser procesado y recontado por la amplificación de voces hasta entonces acalladas. El silencio traumático de la violencia y exterminio que los esclavizados sufrieron durante tanto tiempo se ha problematizado y eliminado en los últimos tiempos por medio de

---

Hay sangre retinta pisada detrás del héroe enmarcado/ Mujeres, tamoyos, mulatos/  
Quiero un país que no se ve en el retrato (traducción nuestra).

acciones sonoras, visuales y políticas de ocupación de espacios físicos y simbólicos. En este sentido, diversas prácticas musicales con fuerte influencia de las culturas africanas se vuelven protagonistas de esa nueva reverberación de ideas. El samba, el funk, el rap y otros géneros musicales de circulación más restringida funcionan, en cierta medida, como portavoces de la lucha antirracista en el país. Si entendemos la música como una “praxis sonora” (Araújo y Grupo Musicultura, 2010), que articula elaboración crítica y práctica en una acción que activa cuerpos, mentes, mentalidades y haceres performáticos, el “samba de Marielle” entonado en vibrante unísono en la avenida de los desfiles en 2019 se reviste de una capa de significación con una fuerza simbólica indiscutible. El asesinato de Marielle se convirtió en un elemento aglutinador de aspiraciones, indignación y acciones políticas contrarias a una hegemonía extremista, negacionista, violenta y profundamente racista que asaltó los espacios de poder del país, con aguda representación popular y adhesión de amplios sectores de la sociedad. El crimen aún no fue totalmente resuelto debido al encubrimiento intencional de las fuerzas de Estado, confabuladas con una red de paramilitares y sicarios, que lograron ocultar hasta el momento los motivos del asesinato –y a aquellos que lo ordenaron–, lo que refuerza la sospecha de que dichos elementos serían figuras públicas de amplia popularidad. Cabe destacar que esa hegemonía que parecía altamente capilarizada y estable en 2019, año del samba de Mangueira, demostró ser más inestable de lo que todos suponíamos, ya que se vio revertida en las elecciones nacionales de 2022, tras mucho esfuerzo de denuncias, manifiestos y articulaciones sociales. El samba de Mangueira, en un recorrido no muy común entre los sambas-enredo presentados anualmente en el desfile de las *escolas de samba*, se volvió recurrente en el repertorio cotidiano de las *rodas de samba* y de las manifestaciones políticas, como si fuera una especie de clave que decodifica todas las agresiones racistas dirigidas a la población negra del país. Marielle y “su samba” se volvieron metonimias de



la política de exterminio del Estado en actividad desde los tiempos coloniales que, de cierto modo, comenzaba a ser des-silenciada.

El caso del samba de Mangueira es uno de tantos que se entrecruzan con las prácticas sonoras que rodean a Pedra do Sal, lugar donde convergen una serie de reflexiones y acciones sobre la sociedad y que potencia la modificación de referencias simbólicas e históricas que señalan utópicamente hacia transformaciones en el racismo brasileño, en su forma social esclavista (Sodré, 2023).

## Políticas sonoras

La región de Pedra do Sal ha sido desde hace muchas décadas –siglos, tal vez– una localidad atravesada por diversos tipos de ocupación sonora. Conformada como un ambiente históricamente “lleno”, saturado de personas y sentidos, el lugar condensó a lo largo de los años comercios, punto de llegada de seres humanos esclavizados, área de viviendas precarizadas y la realización de diversos tipos de cultos religiosos y festivos. Fue en los alrededores de la “Pequena África” donde las primeras organizaciones carnavalescas de la ciudad comenzaron con sus ritos de fiesta, construyendo un imaginario que desemboca en la ocupación más reciente de la zona con *rodas de samba* muy concurridas. Como señalan Micael Herschmann y Cintia Fernandes, la región de Pedra do Sal

hace varias décadas se convirtió en un importante anfiteatro natural gracias a los colectivos de música (no exclusivamente a los de samba, sino también a los de fanfarria, jazz y música negra) en el cual se vienen realizando en los últimos años, con gran éxito, principalmente *rodas de samba* encabezadas por grupos como Samba da Pedra do Sal, Mulheres da Pequena África y Moça Prosa (Herschmann y Fernandes, 2023, p. 92, traducción nuestra).

Particularmente en Pedra do Sal, las simbologías adensadas de las violencias, victorias, dolores y alegrías saturan los significados de

este pequeño territorio. La *roda* de los lunes es un evento cuyos protagonistas afirman de un modo muy claro y directo esa acción política de ocupación del territorio con música. Muy inspirados por la fuerza de la música como artefacto moviente de la vida cotidiana (Herschmann y Fernandes, 2023), los protagonistas de la *roda de samba* de Pedra do Sal convocan en el repertorio, en la disposición espacial y en la presentificación sonora una elaboración crítica de toda la trayectoria congestionada de sentidos y afectos de ese lugar. Según el relato del guitarrista Junior Silva para un documental web realizado por la cervecería Antartica,

Pedra do Sal no es sólo un movimiento de samba. Pedra do Sal es una cultura histórica fundada por los negros. Porque va más allá del samba. Aquí están la historia del samba, la historia de la esclavitud, la historia de los primeros candomblés, de los primeros *pais de santo* que llegaron desde allá arriba (Junior Silva, traducción nuestra).

La música practicada en este espacio es comprendida como vector de una continuidad histórica y de demarcación de una pertenencia que atraviesa la música y la lucha contra el racismo. El percusionista Peterson Vieira destaca en el mismo documental que el grupo tiene un profundo respeto por el “suelo” que pisan, y agrega; “sabemos todo el sufrimiento que hubo acá”. Esa conciencia resuena con las formulaciones del etnomusicólogo John Blacking, quien define la música como “una forma de acción y pensamiento en el mundo” (Blacking, 1995). El respeto por el territorio que fue escenario de violencias se actualiza en la práctica festiva cuyo repertorio sonoro y simbólico reposiciona el protagonismo negro en la cultura brasileña, dando un lugar de destaque a las continuidades y resistencias. El financiamiento principal de la *roda de samba* se da a través de donaciones de los participantes (tradición clásica de la música callejera en todo el mundo) en un “pote” que presenta la siguiente inscripción: “Tu contribución en este pote nos inscribirá en la historia de la resistencia, del rescate y de la preservación, en el tiempo de la cultura popular”. La coordinación de un campo semántico común

que conjuga cultura popular, resistencia y preservación es uno de los elementos de saturación que circulan en Pedra do Sal, en torno al samba y a la ocupación territorial de ese espacio con música.

Sin embargo, la *roda de samba* no es un evento aislado. En la continuidad de las angostas calles que dan acceso a la piedra, diversos eventos musicales y gastronómicos componen y extienden el ambiente territorial que llega hasta una plaza ubicada a unos doscientos metros de Pedra do Sal, conocida como “Largo da Prainha”. La ocupación activa otras formas de negociar una negritud popular, de accionar el historial del territorio y de significar positivamente esas prácticas “subalternas”.

Caminando por la calle que comunica Pedra do Sal con el Largo de la Prainha, es posible observar un pasillo de puestitos con sus luces de neón, así como otras tantas experiencias sonoras y visuales. Comidas callejeras, diversos tipos de bebidas para la venta y otras sonoridades. El tipo de espacialización del sonido de la *roda de samba* en Pedra do Sal impide que la música llegue a la calle adyacente, que está, por consiguiente, ocupada por parlantes de los bares y de los puestos ubicados en ese corredor. Es curioso, sin embargo, notar que los repertorios musicales que ocupan sonoramente ese recorrido convergen hacia ambientes semánticos de valoración de la negritud. Se escuchan canciones de *soul music* de las décadas de 1970 y 1980 acompañadas por coreografías espontáneas de los oyentes, en una dinámica que se hizo conocida en la ciudad como “baile charme”, realizada en barrios populares. Más adelante, una segunda roda de samba, con repertorio menos sacralizado en la tradición del género se apretuja en el espacio estrecho de la calle. Llegando al Largo da Prainha, una alegre y concurrida roda de samba (¡la tercera!) cuyo repertorio se acerca a los estilos más comerciales y más recientes del samba conocido como “pagode”. Las divergencias estéticas e ideológicas entre el samba “tradicional” (de Pedra do Sal) y el *pagode* (del Largo da Prainha) han sido bastante debatidas durante la década de 1990, época en que intelectuales y artistas del ambiente de la tradición desmerecían el repertorio de

los grupos de *pagode* porque estos habían abandonado los orígenes del samba y desequilibrado su valor cultural en pos de una versión más pop y comercial (ver Trotta, 2011). En el siglo XXI, sin embargo, este embate se diluyó un poco, principalmente a partir de cierta convergencia ideológica entre los dos estilos en torno a la cuestión racial. Tanto el *pagode* como el samba más tradicional procesan, tensionan y elaboran críticamente el racismo; confluyen en prácticas sonoras y sociales que se vinculan a la lucha antirracista. Y en lo cotidiano, las dos tendencias estilísticas de samba han convivido tranquilamente en espacios de diversas *rodas de samba*.

La convergencia ideológica de esas variadas sonoridades condensadas en un territorio densamente ocupado por sonidos que se interpenetran, luces de razonable intensidad y un agudo tránsito de personas que circulan de aquí para allá opera como un eje de pertenencia común que, por medio de la intensidad acústica y física, funciona como acción política colectiva. Una política compleja, no-lineal, atravesada por un espectro de consciencia y prolongaciones variadas, por momentos poco transparentes. Como afirma Omar Rincón,

Lo popular no es higiénico en lo político, ni transparente en los juegos de poder-resistencia; por eso, se hace en juegos de sumisiones y resistencias, en prácticas de otros gustos al hegemónico que permiten otros modos ambiguos y emocionales para gestionar la vida cotidiana (Rincón, 2022, p. 48).

En esos juegos de reglas opacas, el adensamiento territorial y acústico puede ser entendido como una estrategia política que, así como las excavaciones del muelle de Valongo, hace brotar elementos e historias que habían estado ocultos y silenciados. Así, se produce una alteración parcial en los modos de procesar las relaciones étnico-raciales-clasistas, integradas con demandas por transformaciones sociales. Esto funciona a través de la saturación.

## Consideraciones finales

El significado popular del sustantivo “saturación” describe algo que está completamente lleno u ocupado, casi siempre vinculado con una dimensión negativa. En este sentido, la noción se relaciona con una incomodidad provocada por el agotamiento o por la intensidad de un estímulo. Cuando se la asocia al sonido, la idea de saturación no presenta exclusivamente ese aspecto negativo, pues funciona como una acción que denomina un tipo de manipulación que vuelve más evidente la distorsión. Aunque dicha manipulación sonora pueda generar una incomodidad acústica, la intensificación de determinados parámetros sonoros que suenan como distorsionados en relación con el sonido original es parte constitutiva de algunos estilos y géneros musicales, que la emplean como recurso estético. Cuando se la utiliza en ese sentido, el sonido se intensifica de tal manera que las ondas salen y se retroalimentan, muchas veces generando nuevos timbres e incluso alturas.

Esta pequeña digresión léxica tiene simplemente el objetivo de llamar la atención hacia la dimensión política de la manipulación sonora y especialmente de la ocupación sonora en espacios físicos determinados. Siguiendo esa línea, la saturación es una acción intencional que amplifica ciertas frecuencias, que distorsiona sentidos y sonidos que se distancian de la higienización sugerida por imaginarios sociales oficiales. Es como si, en cierta forma, el espacio público reverberase otros significados, como si clamara por perspectivas que deberían alejarse del panorama de injusta estabilidad que el poder instituido muestra como existente desde el fin del abominable período esclavista. La saturación es enemiga del silencio opresor. Contra él, el territorio hace ruido. Multiplica equipos de sonido, música en vivo y en los parlantes, conversaciones en tonos de voz elevados. A la saturación sonora corresponde también una saturación visual y física, de lo que resulta un territorio superocupado. El *baile charme*, el *pagode* y el samba tradicional son modos

diferentes de ocupar el espacio y de negociar el valor de la negritud, de luchar contra el racismo afirmando el derecho a la ciudad, a la ocupación de los espacios y a la ciudadanía de modo más amplio. Y, de un modo tanto creativo como irruptivo, esa negociación saturada impone un des-silenciamiento de narrativas y personajes antes ocultados. La saturación ocurre en la fiesta. La saturación es la propia fiesta popular que negocia y clama de un modo un tanto caótico y hermético por “el reverso del mismo lugar”.

## **Bibliografía**

Almeida, Silvio (2019). *Racismo estrutural*. San Pablo: Pólen.

Araújo, Samuel y Grupo Musicultura (2010). Sound praxis: music, politics and violence in Brazil. En John O’Connell y Salwa Castello-Branco (orgs.), *Music and Conflict* (pp. 217-231). Urbana: University of Illinois.

Bieletto-Bueno, Natalia (2020). Resignificaciones sociales del silencio y socialidad de la escucha en Ciudad de México. Memoria, historia y sentidos en el México contemporáneo. *Digithum*, (25), 1-13. <http://doi.org/10.7238/d.v0i25.3202>

Blacking, John (1995). *Music, culture and experience*. Chicago: Chicago University Press.

Caudino, Pedro Mendes (2022). *Valongo: ensino de história e memórias da escravidão no Rio de Janeiro* [Tesis de Maestría en Historia]. Universidad Federal Fluminense.

Guimarães, Roberta (2014). *A utopia da Pequena África*. Rio de Janeiro: FGV.

Herschmann, Micael y Fernandes, Cintia (2023). *A força movente da música*. Puerto Alegre: Sulina.

Lopes, Nei (2003). *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Moura, Roberto (1983). *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

Resende, Fernando; Passos, Julia y Maçulo Leticia (2020). “Pequena África”: ferida aberta e a invenção de futuros. En Simone Pereira de Sá, Jeder Janotti Jr y Adriana Amral (orgs.), *Territórios afetivos da imagem e do som* (pp. 219-249). Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG.

Rincón, Omar (2022). *Culturas bastardas: entre lo popular y lo coolture*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sodré, Muniz (2023). *O fascismo da cor*. Rio de Janeiro: Vozes.

Trotta, Felipe (2011). *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ.

# “Sonando flaute” o el salvaje renovado

## Sobre periferia urbana, abyecciones aurales e intersubjetividades<sup>1</sup>

*Natalia Bieletto-Bueno*

■ Doi: 10.54871/ca24ct63

“Léperos”, “pelados” y “nacos” en Ciudad de México; “rotos”, “cumas” y “flaites” en Chile, han sido términos peyorativos que el urbana sin marca utiliza para construir a su alteridad: un sujeto fuera de la norma –a menudo un indígena que migra del campo– y que no consigue adaptarse por completo a la vida urbana. El imaginario social de este sujeto lo asocia como habitante de las periferias urbanas, por lo que se le tiene por marginal y peligroso, tanto en lo material como en lo simbólico. En años recientes, el término “flaute” ha sido apropiado por representantes del género musical urbano trap chileno, quienes, pese a la carga negativa del término, lo usan para reivindicar una “sonoridad flaute” a la que recurren como estrategia de autoidentificación. Ejemplo de ello son las canciones “Sonando flaute” (Remix colectivo) (El Bai oficial, 2021), “Modo flaute” (Colectivo) (DBS - Tema, 2023), “Le gustan los flaites” (El Joan y Celso el potente) (El Joan, 2023) o “Todos mis flaites” de El Jordan 23 (2023). Este capítulo está dedicado a debatir qué es lo significa

<sup>1</sup> Texto desarrollado en el seno del Núcleo Milenio de Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022\_016).



“sonar flaute”, es decir, en qué consiste el fenómeno de apropiación tanto del mote como de su sonoridad asociada. Asimismo, se aborda el rol que juega la diada sonido/escucha en las dinámicas inter-subjetivas que han configurado lo flaute como una otredad inferior en el entorno urbano.

Tanto el tropo cultural del “naco” mexicano como el del “flaute” chileno, usados en la contemporaneidad, son actualizaciones del “pelado” y el “roto”, respectivamente. La analogía entre el roto y el pelado mexicano no es reciente, tal como lo demuestra la caracterización que en 1875 hizo Zorobabel Rodríguez<sup>2</sup> en el *Diccionario de Chilenismos* (en la que alude al roto como “una voz para designar a la jente [sic] de última clase, a la misma cuyos individuos son llamados cholos en el Perú, i [sic] léperos en Méjico” (1875, p. 427).<sup>3</sup>

Como se puede notar, este tipo de tropos culturales han aparecido en los imaginarios sociales de diversas culturas latinoamericanas a lo largo de la historia y se les denomina mediante una gran variedad de términos peyorativos. Como lo han demostrado tanto Roger Bartra para el caso del salvaje (1992) como Carlos Jáuregui para el caso del caníbal (2008), la aparición de estos seres incómodos se debe a mecanismos etnocéntricos de representación que operan como instrumentos de desidentificación y que son desplegados con fines de autodefinition. Como defiende Bartra, al reconocerlo como un tropo cultural y no como una entidad encarnada, el “salvaje”, en tanto personaje de la mitología europea, sirvió primero para establecer una línea civilizatoria y enseguida para ubicarse por encima de ella diseñando una alteridad inferior que habitara esa zona subordinada. Transculturados a las tierras colonizadas en el siglo XVI, los atributos del salvaje se trasladaron al mito del

<sup>2</sup> Zorobabel Rodríguez (1839-1901) fue un intelectual chileno nacido en Quillota, conservador en lo político y religioso, aunque de ideas liberales en lo económico. Escribió para la prensa, a través de la cual divulgó sus ideas en los ámbitos de la lexicografía, la educación, la literatura, la política y la economía. Fue una figura influyente en la construcción de la imagen del chileno y lo chileno en el extranjero, específicamente en España.

<sup>3</sup> Sobre los cholos peruanos, ver el capítulo de Julio Mendivil en este mismo volumen.

caníbal, ficción que condensó todos los temores y ansiedades de los colonizadores (Jáuregui, 2008). Como también sostiene Eduardo Subirats (1994), el “ego conquiro” como condición subjetiva del impulso colonizador condujo indefectiblemente a la perpetuación de tales estrategias de alterización e inferiorización y de su uso al servicio de la empresa colonial. A la postre, este tipo de representaciones han sido construidas y reproducidas por actores sociales que encarnan lo que Nelson Maldonado Torres (2007) identifica como la “subjetividad colonizada”, independientemente de que sus cuerpos sean o no sean leídos como cuerpos racializados, o de cuál sea el territorio que se busca colonizar.

Mi interés por tales dinámicas se inserta en una línea de trabajo que he desarrollado en años recientes y que cuestiona cómo la experiencia de habitar un territorio permite desarrollar sensorialidades que tienen incidencia en las construcciones intersubjetivas (2015, 2017, 2018, 2019, 2021a, 2021b). El focus de análisis lo constituye el rol del sonido y sus procesos de escucha en la construcción de la dicotomía urbano/rural, así como en la elaboración de los imaginarios de las personas que habitan uno y otro territorio. Lo anterior, porque son tales imaginarios sobre los que eventualmente se justifican tanto el despojo territorial como la segregación urbana. Mi búsqueda reside en reinterpretar las tensiones entre lo urbano y su otro con sus dicotomías asociadas y lo que esto implica en términos de las construcciones intersubjetivas, en momentos y lugares específicos. Esta reflexión moviliza preguntas tales como: ¿qué pasa cuando la experiencia aural urbana se desarrolla en las zonas periféricas de la ciudad?, ¿cómo se simboliza dicha experiencia y cómo se contestan sus implicaciones?, ¿cómo es que los mecanismos de marginalización se activan, perpetúan o contravienen a partir de lo acústico/aural?

La presencia del supuesto sujeto marginal en el territorio urbano es especialmente significativa, porque ella tensiona el sistema que produce polaridades ficticias y evidencia las asimetrías sobre las cuales dicho sistema se erige. Así, la oposición de la idea de

centralidad vs. periferia urbana permite construir representaciones geográficas que estructuran experiencias de vida, al tiempo que (des)legitima presencias y justifica políticas públicas que merman o condicionan las posibilidades de participación social. En este derrotero, las formas de sonar en el espacio público –sus normativas (explícitas o tácitas) y los desacatos a aquellas– permiten escuchar formas de agenciamiento sónico (LaBelle, 2018) ejercidas por sujetos marginalizados a partir del habla, del sonar, de los gustos musicales o de sus prácticas de escucha. En el caso de este capítulo, buscaré interpretar cómo el sonido flaute –música, habla, voz, ruido– participa en la construcción y contestación de la noción de la periferia urbana, de lo urbano como instrumento de ideologización y de los límites de la urbanidad como frontera de exclusión.

Para tal fin, recorro a la aproximación de los estudios de auralidad, los cuales proponen acercarse a “prácticas de escucha mediadas y no-mediadas que construyen percepciones y maneras de entender la naturaleza, los cuerpos, las voces y las tecnologías, en momentos y lugares particulares” (Ochoa y Minsk, 2021, p. 24).<sup>4</sup> Dos conceptos clave servirán a esta tarea: “abyección aurales” (Alegre, 2021) y “ensamblaje de escucha” (Ochoa Gautier, 2014). Lizette Alegre identifica que las “abyecciones aurales” son todas aquellas marcas audibles de lo diferente y que [la ideología dominante] escucha como feo, inferior, diferente, [como] resto de lo inteligible, lo audible, lo legítimo” (Alegre, 2021, p. 11). Entonces, siguiendo a Mario Rufer (2012) en su propuesta de que la escucha se practique como una toma de postura política, Alegre propone la “escucha híbrida” para aproximarse a una interpretación de cómo se configuran los mecanismos de marginalización y exclusión desde las prácticas sónicas y los saberes aurales. La finalidad es comprender los sistemas complejos que marcan una entidad sonora, o los sujetos que producen el sonido, como ilegítimos, marginales, vulgares. Respondiendo a esta invitación a una “escucha híbrida”, presto oídos a cómo

<sup>4</sup> La traducción es mía.

es que se configura el sonido asociado a lo flaute, lo marginal, lo peligroso y cuál es su función en los procesos de marginalización socioterritorial en una ciudad cuya segregación es tan conspicua como lo es Santiago de Chile. El segundo concepto del que echaré mano es el de “ensamblajes de escucha” propuesto por Ana María Ochoa Gautier, que alude a procesos “mutuamente constitutivos y transformadores” de quién suena, lo que suena, quién escucha y lo que se escucha” (Ochoa Gautier, 2014, p. 22).

## **Del tropo al ícono popular**

Tanto el término “pelado” como “roto” fueron utilizados en México y Chile respectivamente desde el siglo XIX, pero fue durante las primeras décadas del siglo XX cuando la presencia de estos personajes urbanos marginales se hizo más frecuente –si no acaso omnipresente– en múltiples producciones culturales tales como novelas y crónicas urbanas, teatro, literatura, cómics y, más adelante, en el cine. Así, en la novela *El roto* (1920), Joaquín Edwards Bello hace una representación paralela del sujeto popular y de los barrios marginales de Santiago en el siglo XX, entendiéndolos como indisociables. En tanto, el autor mexicano Carlo Rivas Larrauri, autor del poemario *El arrabal* (1930), representó el habla del urbano marginal de Ciudad de México, que ya venía en proceso de cristalización gracias a la revista musical y que luego se consolidó con la industria del cine.

La raigambre picaresca de ambas figuras resalta su capacidad para burlar las normas dominantes y así, aunque de manera velada, criticar el sistema opresivo del que son objeto. En tales casos, el uso del término en diminutivo (“rotito”, “peladito”) intenta domesticar el carácter corrosivo del personaje reconvirtiéndolo en un objeto cómico que luego fue asimilado por la industria del entretenimiento. El caso paradigmático de Cantinflas en México, o la buena acogida que tuvo en Chile el personaje de Don Ramón, de la

serie *El Chavo del 8*, son buenos ejemplos de lo anterior. Tal como lo señala Bishnupriya Gosh (2005), tales representaciones no son sino asimilaciones estereotípicas de sujetos que, esquivos a la comprensión de quienes encarnan la ideología dominante, deben ser reducidos a íconos populares para poder ser aprehendidos primero y asimilados después.<sup>5</sup>

*Imagen 1. Tira cómica “Las vaciladas de Chupamirto” (1927)  
de Jesús Acosta, diario El Universal*



Fuente: Morales (1982).

<sup>5</sup> He desarrollado este argumento con mayor detalle en Bieletto-Bueno (2019).

Imagen 2. Juan Verdejo, Revista Topaze (1931)



Fuente: Salinas et al. (2011).

Imagen 3. Cantinflas (1938)



Fuente: Covarrubias (1938).

Sobre lo que me interesa llamar la atención es el modo en que, por un lado, el estilo del naturalismo literario de muchas novelas costumbristas como *El Roto*, de Edwards Bello, y por otro, el cientificismo de ensayos sobre las identidades nacionales, como *El Perfil del Hombre y la Cultura en México* (1952), del mexicano Samuel Ramos, siembran la suposición de que estos personajes son una realidad; y que tales relatos no son meras representaciones de los intelectuales de la época, sino “documentos históricos” que analizan tipos sociales existentes en la sociedad. Me interesa en las páginas siguientes problematizar tales suposiciones de veracidad y contestarlas con la hipótesis de que tales tipos no existen sino como mitos y que es justamente en tal naturaleza mítica en donde reside su eficacia como instrumentos de estructuración simbólica.

Desde la perspectiva de la psicología analítica, Carl Gustav Jung definió que los arquetipos son “imágenes arcaicas constitutivas del inconsciente colectivo” que se materializan en forma de mitos y que se expresan en diversas instancias de interacción social (Papadopoulos, 2007). Siguiendo con mi argumento de que tanto el pelado como el roto son actualizaciones del mito del salvaje, me parece que su insistente aparición tanto en los discursos intelectuales como en la cultura popular puede ser interpretada como un reflejo de las ansiedades del momento en el que se reactivaron. Durante las primeras décadas del siglo XX, tanto México como Chile atravesaban procesos internos de modernización urbana. Se trataba de una época en que, a nivel internacional, la idea de ciudad sirvió como un instrumento ideológico para proyectar los principios civilizatorios eurocéntricos y aplicarlos a las sociedades coloniales y poscoloniales.<sup>6</sup> Así, pues, para las autoridades de la época era especialmente importante que los indígenas presentes en la ciudad fueran

<sup>6</sup> Esta ideología se instrumentalizó mediante el modelo que el urbanista Georges-Eugène Haussman implementó en París y que fue importada a México vía el régimen tecnócrata del presidente Porfirio Díaz (1874-1910), y a Chile vía el intendente Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875), durante el periodo del presidente Federico Errázuriz Zañartu.

asimilados dentro de las normas aceptables de urbanismo y civilidad que el pensamiento burgués dictaba, algo que no siempre ocurrió. De tal suerte, las aprehensiones por los pelados y rotos parecen haber sido respuestas afectivas al acelerado proceso de migración interna del campo a la ciudad. Carlos Monsiváis, por ejemplo, sostiene que el pelado es “una figura contra-cultural que cuestiona el clasismo de la sociedad mexicana: es la sombra omnipresente de una pobreza inmanente, lo que compromete el *statu quo* de una nación que insiste en concebirse a sí misma como moderna” (Monsiváis, 1997, p. 88). Por su parte, sobre el roto, Salinas Campo indica que fue “un recurso cómico y carnavalesco ante el mundo de la modernización burguesa” (Salinas Campos, 2006, p. 75).

Y si bien la omnipresencia de pelados y rotos en cómics, literatura y en la cultura popular en general incrementó la visibilidad de los cuerpos indígenas en la ciudad, también fue ocasión para que, en el contexto de intensa modernización, estos cuerpos racializados fueran leídos como “ilegítimos” o cuando menos “ajenos” a un creciente entorno urbano que tanto los grupos gobernantes como las élites prefirieron imaginar como blanco, cuando no abiertamente lo blanquearon.<sup>7</sup> Es importante destacar que uno de los más perniciosos legados del orden colonial racista en América Latina es que los procesos de racialización de los cuerpos responden a dinámicas de poder que tienen profundos efectos intersubjetivos.

<sup>7</sup> El borramiento de lo indígena en México pasó por campañas de blanqueamiento de las conductas y la imagen de los habitantes urbanos, por ejemplo, a través de la indumentaria y las prácticas de ingesta de determinados productos. Con ello los grupos gobernantes proyectaron su aprehensión por lo que entendían como el “mejoramiento” de la imagen de la ciudad, mostrándola como “más civilizada”. La prohibición de indumentarias asociadas a los grupos indígenas en el espacio público del centro de la ciudad dio paso a las denominadas “campañas de pantalonización” que consistieron en vetar el uso del calzón de manta de algodón que portaron los campesinos durante gran parte del siglo XIX, promoviendo su sustitución por pantalones de lana a la usanza occidental. Con ello se suponía que se lograría una mayor integración de los indígenas al Estado nación (asimilación). Algo similar ocurrió con la estigmatización y luego prohibición del consumo de pulque, así como su paulatina sustitución por la cerveza. Ver Zárata Toscano (2009) y Reyna y Krammer (2012).



Y que tales subjetivaciones han marcado el ordenamiento socioterritorial, más incluso que la opinión o autopercepción de las personas que encarnan dichos cuerpos racializados.

En ese sentido, la autoadscripción o sentido de pertenencia a un grupo cultural suelen ser irrelevantes para que los procesos de racialización y etnificación ocurran. Se estaría hablando de lo que Linda Martin Alcoff ha denominado “identidades visibles”, según las cuales la presencia de determinados rasgos fenotípicos y su percepción por parte de quienes encarnan la ideología dominante han determinado las “infraestructuras materiales de la identidad” (Martin Alcoff, 2005). De manera análoga, Aníbal Quijano identifica que ha sido “la matriz epidérmica y patriarcal” de la cultura, y no las autoidentificaciones a grupos culturales particulares, la que ha determinado el ordenamiento sociosimbólico, territorial, así como la distribución del trabajo y su valoración en la cultura Latinoamericana.

Una de las evidencias materiales más perniciosas de tal ordenamiento es que determinados rasgos fenotípicos asociados a los grupos indígenas están mayormente distribuidos entre los sectores de menores ingresos, mientras que lo opuesto también ocurre: rasgos fenotípicos asociados a los caucásicos y europeos están mayormente distribuidos entre las capas de mayores ingresos de la sociedad. En consecuencia, las dinámicas de marginalización socioterritorial al interior de la ciudad también reflejan este legado de base racista. Entonces, en el contexto de construcción de Estado nación que varios países como México y Chile atravesaron durante las primeras décadas del siglo XX, la intelectualidad se empeñó en elaborar complejas representaciones discursivas de todo aquello que no lograba ser totalmente asimilado a la ideología de lo mestizo y, por extensión, a lo moderno/urbano. Y ya que de dichos discursos dependía la preservación de su posición social como ideólogos de la época, en ellos se enfatiza la supuesta inexorabilidad de la situación marginal de estos personajes, a quienes describen con sentida

condescendencia. Sobre el pelado mexicano, el ideólogo Samuel Ramos escribía en 1952,

El pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el *desecho humano de la gran ciudad*. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de *naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso* porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un *lenguaje grosero y agresivo*. Ha *creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo*. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda. [...] De aquí una constante irritabilidad que lo hace reñir con los demás por el motivo más insignificante. El espíritu belicoso no se explica, en este caso, por un sentimiento de hostilidad al género humano. El “pelado” busca la riña como un excitante para elevar el tono de su “Yo” deprimido. Necesita un punto de apoyo para recobrar la fe en sí mismo, pero como está desprovisto de todo valor real, tiene que suplirlo con uno ficticio (Ramos, 1952, p. 54, subrayados míos).

Destaco en el texto las secciones sobre el habla y la peligrosidad del pelado, pues serán estos rasgos sonoros sobre los que se construye el imaginario en torno a la marginalidad de este ícono popular. Para Ramos, el pelado es un ínfimo deshecho urbano y su naturaleza explosiva se expresa verbalmente a través de un lenguaje grosero y agresivo. Así, el habla del pelado aparece como rasgo distintivo de su abyección. Distintos representantes de la musicología de corte poscolonial que han indagado sobre distintas formas de vocalización (Tomlinson, 2007; Bloechl, 2008; Ochoa-Gautier, 2014) han concluido que la escucha que de esas voces hacen quienes se sitúan en la posición del colonizador (quien encarna la subjetividad colonizada) recurre a este tipo de discursos y performatividades de la escucha a fin de construir una alteridad inferior que los ratifique

en la posición de control. Como demostraré a continuación, las actualizaciones de este tropo en el “flaite” chileno también se logran gracias a los discursos sobre cómo habla y cómo suena el flaite, y a cómo lo escucha aquel que desea desidentificarse con esa alteridad construida. Al mismo tiempo, busco ilustrar algunas exaltaciones de lo flaite a las que recurre el sujeto inferiorizado para adoptar, performar y parodiar tales representaciones.

## **El flaite**

Por una parte, el discurso común que se desprende de la entrada colaborativa de Wikipedia indica que el término se refiere despectivamente a “personas de malas costumbres, socialmente inadaptadas, agresivas o con antecedentes penales”, y señala como características distintivas la “falta de civilidad”, “el carecer de urbanidad” y la inadaptabilidad social, así como su peligrosidad. De lo anterior se puede inferir la disputa simbólica en torno a lo que el pensamiento dominante [sobre]entiende como conducta legítimamente urbana. En tanto, el escritor chileno Fernando Villegas explica que “el flaite es agresivo, bullicioso, desprovisto de toda noción de jerarquía” (2009, p. 47), caracterización en la que se puede notar la insistencia en la altisonancia de la voz y la conducta del personaje aludido.

Otros formatos de producción audiovisual de la cultura popular también abundan sobre el tropo. Fabio Torres es un conocido *YouTuber* chileno, cuya fama fue lograda a través de la realización de breves e improvisadas encuestas a transeúntes y gente común, así como a figuras públicas y gente del mundo del espectáculo. Realizando preguntas curiosas buscó aproximarse a lo que la gente pensaba sobre temas polémicos y de actualidad, con los objetivos simultáneos de reflexionar y entretener. En su llamado *Blog del Fabio* (2014-2019) el conductor se lanzó a las calles de Santiago a preguntar a algunos transeúntes “¿Qué es para ti un flaite?” (Fabio x Asia, 2013).

Referencias depreciatorias como “piraña”, “ladrones”, “mierdas”, “come moscas” y “mal vestidos” fueron todas figuras peyorativas que usaron los entrevistados para marcar y construir la abyección de estos sujetos. Formas de marginalización e inferiorización se valen tanto de la apariencia física (fenotipo), como de la indumentaria, las conductas sociales, la voz y el habla. El flaute, entonces se define por su mal hablar, por su mal vestir y por su asociación con la población, es decir, con las zonas marginales urbanas. En tanto, respuestas como “algo que gasta espacio en el aire” o “son una plaga” refuerzan las ideas de Ramos de que este tipo de personajes son un “desecho urbano”. Una de las respuestas registradas ilustra con claridad cómo se entrelazan el territorio, el atuendo, la sonoridad y la escucha en tales procesos de marginalización urbana:

los flaites son los hueones que están todos los días en *la población* escuchando cumbia, con buzos Nike anchos, llamando la atención de la gente, que sepan que ellos *meten bulla*. Esos son flaites.

A mí no me gusta como hablan, ni como se visten, ni la música que escuchan, ni nada.

El “mal hablar”, “el acento”, “meter bulla”, así como la música que escuchan (cumbia y reggetón) y el modo en que la escuchan –en la micro y sin audífonos– son ejemplos de la abyección aural que despiertan entre quienes se desmarcan del odiado ser: “Que se pongan audífonos, porque su música estresa, sus celulares”.

En el video se puede apreciar la inserción de un meme que hace alusión a una hipotética campaña de gobierno que propone “regalar un audífono a un reguetonero” reiterando la evocación del ruido como índice de incivildad.

*Imagen 4. Meme “Regala un audífono a un reguetonero”*



Fuente: Celebremos la Muerte del Reggaetón (s.f.).

En *Annoying Music in Everyday Life* (2020), Felipe Trotta ha argumentado que las tensiones respecto de los modos en que se escucha la música evidencian las disputas por los territorios sónicos y sus agentes correspondientes: es decir, quiénes suenan, cómo suenan y por qué lo hacen de ese modo, contribuye a construir conocimiento sobre la vida privada y la pública (p. 106). Sobre las respuestas afectivas que la música indeseada provoca, Trotta indica que entender la escucha como un proceso dinámico

conduce a la idea de que la música molesta no es un objeto estático, sino una relación. El sentimiento de ser molestado por la música que uno no ha elegido nos pone en contacto con la presencia de otros que se materializan sónicamente a través de la música. Esta relación se escenifica en espacios donde la posición de quién escucha y quién tiene el control de las emisiones musicales es importante para determinar lo que constituye una molestia. Aquí la posición es entendida en un sentido amplio, tanto como posicionalidad física, cuanto como una posición de poder en dicho espacio (Trotta, 2020, p. 4, traducción mía).

Como se desprende de la cita, estas dinámicas socioterritoriales se valen de la valorización de los distintos géneros musicales y sus formas asociadas de performar su escucha. Entonces, al salvaje inferior se le condena a ocupar por siempre los márgenes del territorio que se disputa. En este caso la centralidad urbana, el espacio legítimo, tiene su alteridad en la *pobla*, es decir, en los barrios periféricos a los que el flaute supuestamente pertenece y a donde el discurso dominante les destierra. La eficacia de este tipo de dinámicas intersubjetivas reside en gran medida en las contestaciones que de sí mismo hace el supuesto sujeto periférico, pues ahí no solo se dirime su agencia sónica –que es en última instancia agencia social–, sino que, además, al llevar su supuesta peligrosidad al paroxismo del temor, se evidencian, por un lado, la naturaleza ficticia del tropo y, por otro, su fuerza simbólica.

A modo de demostración, me remito muy brevemente a ciertas producciones y figuras dentro de la escena denominada “género urbano chileno”. Me refiero específicamente a canciones y producciones audiovisuales en donde lo flaute ha sido apropiado como un emblema de identidad y en donde el marginal, el peligroso, el criminal –en suma, el salvaje contemporáneo– es desplegado para despertar el temor de los civilizados y desestabilizar así el *statu quo*. Como lo explicaría Erwin Goffman (1969), se trata de un caso en que la identidad deteriorada por efecto de una violencia simbólica estructural y sostenida en el tiempo se responde con la reversión del estigma en un emblema de identidad. La letra de la canción “Sonando flaute Remix” es ejemplo de lo anterior.

Si les digo que el amigo de mis enemigos no es mi amigo  
Perdona, no olvido; por la población haciendo ruido  
'Tamo' haciendo plata, 'tamo' haciendo efectivo  
Mientras' más pela tiren, yo sigo  
Sonando flaute por to'as las poblacione'  
Pregúntenle a su baby quién es que se la pone  
Si me ves brillando, pana, no te impresiones  
Que pa'l Oriente se escuchan mis canciones

De la autoría de El Bai y luego reversionada en remix por un colectivo de figuras masculinas como el mismo Bai, Marcianeke, King Savage, Victor La Voz y Drako Mafia, y repleta de un dialecto urbano propio, esta canción se ofrece al público no solo como apología del flaute sino como una celebración de la supuesta condición de desadaptación social de este personaje urbano. Así lo sugieren al menos la declaración del consumo de drogas, de su protagonismo en los circuitos de tráfico de estupefacientes, de la jactancia de una sexualidad desenfrenada, así como de una desvergonzada objetivación de la mujer en plena cuarta ola del feminismo. A ello se suman conductas indeseables como el porte de armas, la ostentación de la riqueza y el éxito monetario resultado de los “negocios sucios”. Para provocar el terror del *establishment*, los supuestos mafiosos también afirman su presencia en una centralidad urbana que siempre les ha sido negada y celebran su infiltración en los barrios “bien”, que en el caso de Santiago de Chile es el sector oriente.

Y no se frustren, ustedes, cantante' en booster  
Si hablan de flow, yo soy la persona ilustre  
Chanteo tras chanteo, no se discute  
Y ahora, cumbia 4:20 pa' que se tuten

Somos de la calle, solos nos pegamos  
Nos conocen en la villa, nos conocen en el barrio  
Auto', cadena', mujere' a diario  
La poli' me busca, pero yo busco el escenario

Resulta elocuente que la infiltración sónica del territorio urbano se haga además a través de la cumbia, y más específicamente de la cumbia 4:20, “pa'que se tuten” (asusten). De acuerdo a algunas fuentes de prensa (Arias Fuenzalida, 2021), esta variante de cumbia es una combinación de cumbia y reguetón, creada bajo el efecto del consumo de marihuana; su sonoridad se caracteriza por “hackear el reggeatón con una cadencia cumbiera”. El término referencial ha sido acuñado por DT Bilardo, productor del cantante argentino

L-Gante, quien la defiende como “cumbia pa’l malianteo, pa’ los negros, del barrio pa’ barrio”.

Tanto la estrategia lingüística como la performática no son nuevas. Como decía Ramos del pelado: “ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo”. Por su parte, James Scott (1990) describió que los patrones de resistencia e insubordinación que despliegan los grupos oprimidos en una determinada estructura de poder crean un discurso secreto que no es únicamente discursivo, sino también conductual y que opera como una crítica al poder. Estos discursos se valen de mecanismos como el chisme, los cuentos populares, las teatralizaciones y la ambigüedad. Justamente, me parece que en el caso de la escena de música urbana chilena tal ambigüedad entre la realidad y la teatralización juega un papel relevante en la actualización del tropo del salvaje y por ende en la dinámica intersubjetiva que se establece con el supuesto civilizado. Es decir, los paroxismos performáticos, la exageración de la conducta indeseada así como del habla abyecta son por una parte los elementos que confieren veracidad al relato lírico y, por otra, dotan de autenticidad al cantante y portador del mensaje.

Sobre este tipo de conductas en la industria musical, Phillip Auslander (2006) ha argumentado que la *personae musical* se nutre tanto de una serie de elaborados procesos de mediación cuanto de un tácito acuerdo entre el cantante y sus públicos gracias al cual las identidades musicales logran ser performadas a través del sonido, como también visualmente (apariencia de los músicos, su comportamiento físico, gestos e interacciones con el público). Tales mediaciones también incluyen elementos de la biografía del cantante. Un ejemplo de tal juego simbólico entre persona y personaje lo ofrece el cantante El Jordan 23, cuyos conciertos, apariciones públicas y videos, construyen las ideas entrelazadas del flaute, la marginalidad urbana, el criminal contemporáneo y el traperero, llevando su apreciación social al límite de lo permitido en términos estéticos, morales e incluso legales.



El Jordan 23 tiene una historia de asociación con el crimen por haberse visto involucrado en su adolescencia en una persecución policial que terminó con la muerte de uno de sus amigos. El relato que hizo del evento en el programa de entrevistas *La Junta*, transmitido por YouTube, opera como un campo discursivo que interpela a sus públicos y sirve como exégesis de su condición social limítrofe (La info Tu info, 2022). Esta condición es activada entre otros indicadores por la sonoridad de su habla, la que utiliza a menudo para resaltar una construcción propia de pertenencia a “lo flaite”, a la escoria urbana, a lo ilegítimo, a lo no aceptado. Si bien el mismo cantante no sostiene que el despliegue del “habla flaite” sea instrumental, sí es posible identificar que tal *performance* lingüística ocurre con mayor vehemencia en situaciones en que al ser entrevistado o dirigiéndose a sus públicos el cantante encarna la figura del maleante.<sup>8</sup> Así, con su estética disidente y su habla ilegible, abyecta, El Jordan 23 abraza lo prescindible y lo monstruoso de la sociedad, sumando la simpatía de quienes se identifican con el tropo y deciden encarnar la abyección para el espanto de su alteridad constitutiva.

Recordemos que para Ramos el pelado es un sujeto “ficticio” y ocluido por sus propios complejos de inferioridad, “un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás”, pues “tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda” (1952). Entonces, este tipo de canciones y formas de presentación escénica parecieran testificar sobre la condición de exclusión social de los protagonistas. Lo anterior invita a problematizar la ontología de la canción urbana como algo más que una mera ficción y propone la posibilidad de que también sea un testimonio a través del cual se simboliza la experiencia de marginalización social.

<sup>8</sup> Como contraste se le puede escuchar realizando un tipo de habla más estandarizada y cercana a la entonación identificada como “típicamente chilena” en una situación de apoyo solidario y como benefactor de los damnificados por los incendios de Valparaíso en el 2024 (Meganoticias, 2024).

Sin embargo, cabe advertir sobre los riesgos de tomarse al pie de la letra tanto lo que dicen los discursos intelectuales cuanto lo que los intérpretes de las canciones parecieran decir sobre sí mismos. En algo concuerdo con Ramos: el pelado no tiene una “instancia real”, por lo que suple(menta) su valor mediante la elaboración de un personaje ficticio. Lo que me interesa destacar es que estas teatralizaciones arrojan datos sobre la afectividad de los protagonistas, sus tácticas para construir ciudad y las dinámicas intersubjetivas en dicho territorio. Justamente en virtud de su capacidad para la crítica social, este tipo de canciones y videoclips participan de un juego de ambigüedades en donde ficción y realidad, persona y personaje se entrelazan uno a otro en una trama que se solventa gracias a que hemos conferido históricamente a la música, y más específicamente a la canción, el poder de proponer mundos posibles. Lo que me interesa aquí es destacar aquellos gestos a partir de los cuales los mismos intérpretes reconocen su poder movilizador, no como los criminales caricaturizados que dicen ser y teatralizan, sino justamente como los músicos y agentes sociales en los que se reconocen y desde donde se enuncian. Ahí, en tales instancias y desde el escenario, el “flow” –concepto que destaca la capacidad creativa del artista–, la habilidad para rimar, la destreza para ponerle ritmo al verso y viceversa, operan no solo como criterios en la escala de valoración del género, sino además como poder agenciado para sonar y hacerse presentes, tanto en la ciudad como en la sociedad. Es así, sugieren los cantantes, como el marginal se torna “ilustre”.

Como lo indica Brandon LaBelle (2019), estas formas de “agenciamiento sónico” abren posibilidades de contacto, intercambio, conversación y negociación. En este caso, en juego están qué es y a quién corresponde el territorio urbano. Y entiéndase territorio no necesariamente como una extensión de área, sino como una praxis mediante la cual se disputa el derecho al uso y la representación de un espacio y sus recursos en donde se pueda desarrollar una identidad.

El ensamblaje de voz, lenguaje, sonido, música, mediaciones y territorios disputados configuran entonces de manera simultánea las ideas opuestas de periferia/centralidad urbana, así como la validación de las entidades sónicas que constituyen lo marginal (la cumbia, el habla flaute, el reguetón), y por ende ayudan tanto a la constitución simbólica de quienes lo hacen sonar (el supuesto salvaje) como de quienes lo escuchan con horror (el supuesto civilizado). Tal como lo indica Ana María Ochoa Gautier,

Estos ensamblajes implican una transducción mutuamente constitutiva (es decir, en dos direcciones) de nociones del sonido, así como de nociones de quien escucha, incluyendo también procesos potencialmente transformativos de inscripciones del sonido que interconectan modos de escucha (*listenings*) y entidades sonoras (*sounding objects*). Si tal interrelación entre escucha y objetos sonoros es intercultural –esto es, si ocurre entre seres considerados diferentes como ocurre en el caso de contextos coloniales– entonces tenemos un ciclo de transducciones en el que cada una de las entidades que escucha en este ensamblaje, genera sus propios procesos de transformación de la relación entre la noción de la entidad que escucha, la noción de la entidad que produce el sonido, y los procesos de (re)inscripción de tal escucha y del tipo de relación que se constituye en el proceso (Ochoa Gautier, 2014, p. 23, traducción mía).

Los complejos contextos sociales, geográficos, económicos e ideológicos en que se dan las condiciones para una determinada escucha no únicamente condicionan la recepción de ciertas músicas en el espacio público, sino también la aceptación social de las personas que las producen, practican y/o gozan. Lo que espero haber demostrado es que la oposición entre centralidad y periferia urbana no únicamente responde a un problema material de equipamiento urbano; además de ello, la dimensión simbólica de tal oposición está asociada a los saberes aurales que ayudan a construir la idea de territorio. La dicotomía entre centro y periferia, que en el caso de Santiago se construye como el sector oriente vs. la pobla, se expresa

a través de una serie de dinámicas de escucha y agenciamientos sónicos a partir de los cuales los sujetos practican el territorio y crean sus imaginarios asociados. Por otro lado, la capacidad de agenciamiento sónico, de hacerse audible, está ligada a un conjunto de interacciones sociales y coconstrucciones musicales en donde antiguos tropos culturales de una supuesta inferioridad cultural se renuevan para definir quién sí y quién no tiene el derecho de ocupar la centralidad urbana. Las conceptualizaciones sobre lo “popular”, “el pueblo”, el “marginal”, son el resultado de intrincados entrelazamientos de sonido, habla, control del territorio, gustos musicales y usos de los cuerpos que a la postre se reterritorializan consolidando las jerarquías urbanas, así como las relaciones intersubjetivas entre quien escucha y quien produce el sonido indeseado.

## **Bibliografía**

Alegre, Lizette (2021). Más allá de la abyección aural: hacia una escucha híbrida de la diferencia. En Lizette Alegre y Jorge David García (eds.), *Sonido, escucha y poder* (pp. 9-26). Facultad de Música: UNAM.

Arias Fuenzalida, Daniel (19 de octubre de 2021). ¿Qué es la Cumbia 420? Tres claves para entender el fenómeno. *Los Andes 140*. <https://www.losandes.com.ar/estilo/que-es-la-cumbia-420-tres-claves-para-entender-el-fenomeno/>

Auslander, Phillip (2006). Musical personae. *TDR/The Drama Review*, 50(1), 100-119.

Bartra, Roger (2011). *El mito del salvaje*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Bloechl, Olivia. (2008). *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Nueva York: Cambridge University Press.

Bieletto-Bueno, Natalia (2014). The Poor and the Modern City. Recognition and misrecognition of the Carpas Shows in Mexico City (1890-1930). *Mestre*, 43(1), 79-98.

Bieletto-Bueno, Natalia (2017). Noise, Soundscape and heritage. Sound Cartographies and urban segregation in 21st century Mexico City. *Journal of Urban Cultural Studies*, 4(1 y 2), 107-126.

Bieletto-Bueno, Natalia (2018). De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario. *Resonancias*, 22(43), 161-178.

Bieletto-Bueno, Natalia (2019). Construcción de la marginalidad de los músicos Callejeros: el Caso del “rey oh Beyve. *Cultura y Representaciones Sociales*, 14(27), 309-347.

Bieletto-Bueno, Natalia (2021). Street Musicians in Early Mexican Photography and the Making of the Urban Experience. *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 46(1 y 2), 140-160.

Celebremos la Muerte del Reggaetón (s.f.). Meme “Regala un audífono a un reggaetonero” [Post de Facebook]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100066444496412>

Covarrubias, Miguel (1938). Slapstick and Venom. *Theater and Arts*, 22(8), 586.

DBS - Tema (26 de enero de 2023). Modo Flaite. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=KOG1yvfPqu0&ab\\_channel=DBS-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=KOG1yvfPqu0&ab_channel=DBS-Topic)

Edwards Bello, Joaquín ([1920] 2007). *El Roto*. Santiago: Editorial Universitaria.

El Bai official (16 de julio de 2021). Sonando Flaute Remix. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=dDmyEomiVGY&ab\\_channel=ElBaiofficial](https://www.youtube.com/watch?v=dDmyEomiVGY&ab_channel=ElBaiofficial)

El Joan (17 de marzo de 2023). Le gustan los Flaites. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=7-v3ckbGSrM&list=RD7-v3ckbGSrM&start\\_radio=1&ab\\_channel=ElJoan](https://www.youtube.com/watch?v=7-v3ckbGSrM&list=RD7-v3ckbGSrM&start_radio=1&ab_channel=ElJoan)

El Jordan 23 (23 de marzo de 2023). Todos mis flaites. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=lFyxExUoAJY&ab\\_channel=ElJordan23](https://www.youtube.com/watch?v=lFyxExUoAJY&ab_channel=ElJordan23)

Fabio x Asia (6 de enero de 2013). ¿Qué es un Flaute? - Fabio Torres. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=gNiW26QsSUA&ab\\_channel=FabioTorres-Newfag](https://www.youtube.com/watch?v=gNiW26QsSUA&ab_channel=FabioTorres-Newfag)

Goffman, Erwin (1969). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu.

Gosh, Bishnupraya (2005). The Subaltern at the Edge of the Popular. *Postcolonial Studies*, 8(4), 459-474.

Jáuregui, Carlos A. (2008). *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en America Latina*. Madrid: Iberoamericana.

La info Tu info (31 de julio de 2022). Jordan 23 DROG4\$, PRESO, MUERTE, MUSICA, su HISTORIA. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=lO8wvJtAxXc>

Maldonado-Torres, Nelson (2007). On the Coloniality of Being: Contributions to the development of a concept. *Cultural studies*, 21(2-3), 240-270.

Martin Alcoff, Linda (2005). *Visible Identities. Race, gender and the Self*. Oxford: Oxford University Press.

Meganoticias (27 de febrero de 2024). El Jordan 23 entrega importante donación a damnificados por incendios en Viña del Mar. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=nsq6rCbJ35s&ab\\_channel=Meganoticias](https://www.youtube.com/watch?v=nsq6rCbJ35s&ab_channel=Meganoticias)

Minks, Amanda y Ochoa Gautier, Ana María (2021). Music, Language, Aurality: Latin American and Caribbean Resoundings. *Annual Review of Anthropology*, 50, 23-39.

Monsiváis, Carlos (1997). *Mexican Postcards (1938-2010)*. Londres y Nueva York: Verso.

Morales, Miguel Ángel (1982). *Cómicos de México*. México D.F.: Editorial. Panorama.

Ochoa Gautier, Ana María (2015). *Aurality. Listening and Knowledge in XIX Century Colombia*. Durham y Londres: Duke University Press.

Papadopoulos, Renos (2006). *Handbook of Jungian Psychology: Theory Practice and applications*. Londres y Nueva York: Routledge.

Quijano, Aníbal (2007). Colonialidad el poder y clasificación social. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Siglo del Hombre Editores.

Quijano, Aníbal (1999). ¡Qué tal raza! *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, 48, 141-152.

Ramos, Samuel (1952). *Perfil del Hombre y la Cultura en México*. México: Espasa Calpe.

Reyna, María del Carmen y Krammer, Jean Paul (2012). *Apuntes para la historia de la cerveza en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rodríguez, Zorobabe (1875). *Diccionario de Chilenismos*. Santiago de Chile: Imprenta “El independiente”.

Rufer, Mario (2012). El habla, la escucha y la escritura: subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona y Olaf Kaltmeier (eds.), *En diálogo. Metodologías Horizontales en Ciencias Sociales*. Gedisa: México.

Scott, James (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.

Salinas Campos, Maximiliano (2006). La vida y las aventuras cotidianas de Juan Verdejo según la revista Topaze en 1938. *Revista de Ciencias Sociales* (Cl), 16, 65-82.

Salinas, Maximiliano et al. (2011). *El Chile de Juan Verdejo. El humor Político de Topaze 1931-1970*. Santiago: Ediciones USACH.

Subirats, José (1994). *El continente vacío. La conquista del nuevo mundo y la consciencia moderna*. Barcelona: Anaya y Muchnik.

Tomlinson, Gary (2007). *The Singing of the New World. Indigenous voice in the Ear of European Contact*. Nueva York: Cambridge University Press.

Trotta, Felipe (2020). *Annoying Music in Everyday Life*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.

Zárate Toscano, Verónica (2009). Los pobres en el Centenario. *Proceso Bi-Centenario*, 6, 4-19.





# Cuerpos, género, goce: murgas en el Uruguay contemporáneo

## La murga uruguaya, teatro musical popular

Marita Fornaro Bordolli

■ Doi: 10.54871/ca24ct64

La murga surge en el ámbito carnavalesco uruguayo a finales del siglo XIX, como un género de teatro musical popular que se caracteriza por la integración de varias artes. A un núcleo de rasgos literarios y musicales procedentes de diferentes regiones de España (Andalucía, en especial Cádiz; Extremadura y Castilla) se agregaron en Uruguay elementos de la música afrouruguaya y aspectos literarios y musicales entroncados con tradiciones italianas: la *Commedia del' Arte*, los carnavales venecianos (a través de los bailes de máscaras), la cultura popular de los inmigrantes italianos manifestada en las comparsas que integraron el carnaval de la última década del siglo XIX y primeras del XX. En esa reelaboración, se produjeron encuentros entre manifestaciones de oralidad que suele llamarse “primaria” (Zumthor, 1990, entre otros) con otras difundidas de forma mediatizada.

En cuanto teatro popular, la murga se define por el carácter grupal –predominantemente masculino–, la polifonía, el uso del *contrafactum*, una gestualidad corporal que le es propia, un importante desarrollo de vestuario y maquillaje, y especialmente por la

función de crítica de costumbres, autoridades y acontecimientos, que hereda también de la tradición hispana.

La estructura literaria de la murga es el elemento español que se conserva con mayor semejanza. Siguiendo aproximadamente el modelo gaditano, la murga uruguaya organiza su actuación diferenciando tres partes esenciales: una *presentación* o *saludo*; el *cuplé* o *los cuplés* –acompañados muchas veces por el llamado *popurrí*, *salpicón* o *picadillo*– y la *despedida* o *retirada*; se utiliza el término *bajada* para el momento final en que se abandona el escenario cantando. En cuanto a temáticas desarrolladas, he propuesto cuatro núcleos, no todos con la misma coherencia interna (Fornaro, 2020):

- a. un primer núcleo centrado en torno a la fiesta de carácter carnavalesco: el carnaval en sí mismo, la murga como integrante de él, la pertenencia al pueblo, la locura implicada en este ritual cívico, la adscripción de los conjuntos al país, a una ciudad, a un barrio;
- b. un segundo grupo de temas vinculados a los problemas filosóficos, ideológicos y políticos. He incluido en este grupo los temas referidos a la identidad nacional, a la presencia y el tratamiento de las colectividades de inmigrantes, afrodescendientes e indígenas; la migración, el exilio, la educación; los sucesos políticos nacionales e internacionales, con predominio de los que han tenido lugar en el ciclo anual entre carnaval y carnaval;
- c. un tercer núcleo referido a la vida cotidiana: la lucha por la subsistencia, la evolución de las tecnologías y su influencia en dicha vida cotidiana, las modas y costumbres;
- d. un último núcleo, no tan coherente, en el que he agrupado los textos alusivos a la música y al fútbol, fuertemente vinculados en el imaginario popular y también en cuanto manifestaciones espectaculares.

En el desarrollo literario se recurre a procedimientos léxico-gramaticales diversos, con el *contrafactum* o *contrafacta* –es decir, la creación de nuevos textos sobre músicas conocidas– como estrategia central. También pueden citarse el uso del verso esdrújulo, trabalenguas –hoy ya casi en desuso–, glosolalia, léxicos especiales como el lunfardo, el cocoliche, el portuñol, el *espanGLISH* y, en el pasado, la llamada “lengua de negros”. A esto deben sumarse recursos de la retórica, que se aplican a los textos pero también a la música y los aspectos visuales: ironía, sarcasmo, sátira, parodia, alegoría y uso del grotesco.

La música tiene como elementos caracterizadores la polifonía, que se ha complejizado en las últimas décadas –aquí influye la intervención de profesionales en varios conjuntos–, una emisión nasal y la búsqueda de rugosidad vocal en ciertos conjuntos (Vasilakis y Kendall, 2010), la llamada batería, compuesta por bombo, platillos y redoblante, más el uso de la guitarra que ha vuelto a tomar protagonismo (Lamolle y Lombardo, 1998; Fornaro, 2020). La utilización de otros instrumentos está acotada en el tiempo según diferentes reglamentos de concursos en Montevideo y otras regiones del país.

Los aspectos teatrales se han enriquecido notablemente desde mediados del siglo XX, y es este el aspecto que más diferencia al género de las manifestaciones españolas que le han dado origen. La teatralidad se condensa en la figura de los cupleteros, protagonistas individuales en continuo intercambio con el coro.

A través de más de un siglo de existencia en Uruguay la murga ha estado asociada a los más diversos medios de transmisión y recepción. En las primeras décadas de existencia del género predominaron la oralidad directa y los pliegos sueltos manuscritos o impresos, verdadera “literatura de cordel”; son conocidos en el caso de la murga como “letras” o “versos”, que generalmente se vendían “a voluntad” en los tablados de barrio y en los corsos o desfiles. La oralidad en sentido tradicional se complementó desde la década de

1930 con la radiodifusión, en un país donde este medio se instaló muy temprano, en 1922 (Fornaro, 2005, p. 144).

Desde la década de 1970, fue importante el disco en sus diferentes soportes –de manera tardía respecto a otras manifestaciones populares como las *troupes*, primero de primavera y luego carnavalescas (Fornaro y Sztern, 1997) debido al estrato sociocultural de los integrantes de los conjuntos–. Desde la última década del siglo XX, el espectáculo teatral pudo difundirse de manera integral a través de los canales audiovisuales, en una primera etapa mediante la comercialización de actuaciones en formato VHS, DVD y posteriormente a través de las plataformas digitales. Hoy en día es abundante la presencia en X (Twitter), Instagram y Tiktok. En la transmisión de la murga coexisten actualmente todas estas posibilidades –algunas murgas continúan, aunque cada vez menos, imprimiendo sus textos–, si bien, como también sucede con otras expresiones de teatro musical, como la zarzuela y la ópera, se experimentan diferentes circunstancias de recepción: la experiencia espectacular con sus aspectos visuales y cinéticos de los escenarios carnavalescos; los aspectos sonoros de la *performance* a través de la radiodifusión y el disco; la experiencia audiovisual en formatos físicos comerciales y en las plataformas digitales.

Las posibilidades de grabación doméstica han acortado el tiempo de los ensayos y generado nuevas metodologías en este trabajo; en el año 2000 ya documentábamos la utilización de casetes con cada registro de la polifonía para que los integrantes conocieran sus partes antes de reunirse, y algunos directores evaluaban los resultados de los ensayos mediante grabaciones. En la actualidad, los teléfonos inteligentes acompañan estos y otros aspectos modificados, como la actuación de las agrupaciones más allá del lapso del carnaval.

Mi investigación, desarrollada desde la década de 1990, ha aportado a los estudios sobre la murga dos vertientes novedosas: por un lado, el análisis de los conjuntos existentes, por lo menos desde la década de 1940, en el resto del país (a partir de Fornaro,

1999) a partir de las agrupaciones constituidas en Montevideo, ciudad-puerto y capital que recibía novedades artísticas en un flujo constante; y por otro, el que considero más importante, la atención a los diferentes registros de la murga más allá del humorístico.

A pesar de que todos los reglamentos carnavalescos definen la murga por su función crítica asociada al humor, el análisis de cientos de *performances* correspondientes a más de tres décadas de carnavales de distintas regiones del país me ha permitido establecer que los repertorios presentan piezas en registros líricos, épicos, trágicos y cómicos. Al analizar la presencia de los procedimientos de la retórica y su vinculación con estos registros, se evidencia una organización simétrica especular respecto a las diferentes partes del espectáculo; un predominio de metáforas y alegorías en las piezas de carácter lírico, y un uso intenso de parodia, ironía, sátira y grotesco en las creaciones asociadas al humor. La ironía y el sarcasmo pueden estar presentes en el registro trágico. Por otra parte, el registro lírico es el más utilizado en las llamadas “puntas” del espectáculo, es decir, en *presentaciones y retiradas*; el registro cómico se da en *cuplés, popurrís y salpicones*. El “centro” del espectáculo es el momento de empleo intenso de la sátira y parodia de hechos y costumbres, y en ese núcleo el humor es fundamental. En él tiene lugar la profundización de la teatralidad y adquieren importancia los personajes individuales. En las presentaciones y despedidas predominan los temas del carnaval, la murga como género, la pertenencia espacial de determinado conjunto y son frecuentes las citas a personajes de la *Commedia dell’Arte*. En *presentaciones y retiradas* se trata el carácter cíclico del carnaval, el compromiso murguero del retorno, la responsabilidad social de la murga.

### **Murga y género: el goce y a qué precio**

En el último medio siglo –que incluye el período de dictadura sufrido por Uruguay entre 1973 y 1985, pero con pérdida de libertades

desde 1968, y el de democracia recuperada— el género murga ha experimentado cambios profundos, entre ellos, la profesionalización de algunas de las artes implicadas, como el vestuario, el maquillaje, la elaboración polifónica; la presencia en escenarios durante todo el año, incluidas giras internacionales; la ruptura de la exclusividad masculina. En este capítulo me centraré, de aquí en adelante, en los aspectos relacionados con la inserción de la mujer, con atención a novedades surgidas en el carnaval 2021, el primero después de la pandemia de COVID-19.

Como he mencionado, la murga nace como lo que en antropología se define como club masculino y como grupo para un ritual (Luna Samperio, 1987), con elementos fuertes de misoginia en multitud de textos. Durante el siglo XX surgieron intentos de murgas solo femeninas, la última de ellas, Cero Bola, estudiada por Clara Biermann (2013). Los argumentos contrarios colectados en el trabajo de campo fueron diversos, pero el más socorrido fue el de las dificultades en la transformación de la estructura polifónica, junto al del ambiente “inadecuado para mujeres”. Con el tiempo, se fueron integrando mujeres a diferentes murgas, en Montevideo y en ciudades del resto del país —muy tempranamente en Salto—. <sup>1</sup> El último cambio de década resultó definitorio en este aspecto, como puede seguirse en trabajos periodísticos de enfoque feminista (Legrand, 2018 y 2019; Galliazzi, 2019; Tessa, 2022, entre otras). Llama la atención que la preocupación por la presencia de la mujer se centre solo en las murgas montevidéanas: el conflicto surgido hace más de veinte años, cuando comencé a estudiar las murgas en el Litoral del Río Uruguay, parece seguir presente. Por ejemplo, Stefanie Galliazzi (2019) titula una nota: “Murga y feminismo: qué dicen las 13 mujeres que este año participan en el concurso”, y procede a publicar las respuestas a un cuestionario único. Esas trece mujeres son montevidéanas y “el concurso” es el de la capital; se ignoran los que

<sup>1</sup> La investigación sobre la presencia femenina en las murgas salteñas se está desarrollando en coautoría con Laura Jordán.

se desarrollan desde la década de 1990 en ciudades importantes del llamado “interior” y la presencia femenina en ellos y fuera de este ámbito.

La integración de la mujer ha llamado también la atención de la periodista argentina Sonia Tessa, quien en 2022 marca el papel de la histórica agrupación “Falta y Resto” –destacada no solo por este tema en la historia del género en Uruguay (Fornaro, 2011)– en proponer una murga feminista que en 2018, en su espectáculo *Misa murguera*, se atreve a plantar en el escenario a seis mujeres cantando solas, *a cappella*, el cuplé #Ni una menos (Falta y Resto Oficial, 3 de junio de 2020).

Me detendré un momento en este cuplé porque resulta significativo en los procesos de cambio que me ocupan en este trabajo y como ejemplo de uno de los registros que he establecido previamente.

Hay ausencias que llenan cada lugar  
y por eso aquí estamos para cantar  
por todas las mujeres que no podrán  
y que por ser mujeres hoy ya no están.  
No es traición ni rencor, es la verdad;  
muchos hablan de amor de igualdad también  
y hacen lindos discursos que suenan bien.  
Pero lo cierto es cierto  
que en Uruguay seguimos siendo  
adorno y propiedad  
y nos matan cada vez más.

El texto continúa con la mención de casos específicos de feminicidio, marcada la tragedia por la repetición en canon de la frase “crimen, muerte y dolor”; prosigue contradiciendo la tradición masculina de Momo y la supuesta capacidad del carnaval para aliviar las penas:

Una pregunta nos queremos hacer:  
tal vez Momo no viene porque es mujer  
y en su cuerpo cansado de apechugar



ya no tiene más fuerza para bailar  
y no logra olvidar ni en carnaval.

Luego de una estrofa referida a la militancia revolucionaria, se une la batería masculina y finalmente las voces de los hombres. Este es un caso claro donde el humor está totalmente ausente, domina el registro trágico. Y, en otro plano de ese registro, corresponde anotar que luego de estas experiencias la murga se dividió, a pesar de su medio siglo de existencia: el precio de no ajustarse a la norma que muchos carnavaleros defienden con argumentos basados en un pretendido esencialismo artístico (Legrand, 2019).

Actualmente las mujeres están presentes en murgas de diferentes ciudades integrando los registros altos de la polifonía. Hemos registrado más percusionistas mujeres en el “interior” que en Montevideo, con integración mucho más fluida –el tema de la percusión femenina se manifiesta también en el candombe afrouruguayo, como he registrado en el trabajo de campo e incluso en la cátedra correspondiente de la Universidad de la República–.

*Fotografía 1. Percusionistas en el Encuentro de Baterías de la Ciudad de Salto, 2016*



Fuente: Marita Fornaro.

Por otra parte, desde las discusiones internas y desde la sanción social, los textos machistas y misóginos han ido disminuyendo y en algunas murgas actuales serían inconcebibles. Las mujeres también comenzaron a tener partes solistas a su cargo. Debe anotarse que en 2020 tuvo lugar una denuncia colectiva sobre violaciones, acoso y machismo en el carnaval, concretada a través de una cuenta de Instagram, “Varones del carnaval”, que llevó algunos casos a la justicia y marcó un punto de inflexión en el problema de género.

En 2021 se dio una novedad que afectó la dramaturgia murguera, y en este caso quiero detenerme. Dos conjuntos optaron por mujeres, actrices previamente vinculadas al carnaval, como encargadas de protagonizar personajes solistas centrales. Las dos fueron elegidas por una cierta semejanza física con los personajes por satirizar y parodiar: una senadora de la coalición de partidos de derecha que gobierna el país desde 2020 y la Ministra de Economía de dicho gobierno.

Al asumir mujeres como intérpretes de otras mujeres, ya no fue necesario recurrir al travestismo. Hasta entonces, el travestismo era el mecanismo adoptado por los cupleteros en la representación de personajes femeninos, muchas veces acompañado por un procedimiento también heredado de las fiestas hispanas, el agigantamiento del cuerpo, centrado en una hipertrofia de los caracteres sexuales secundarios. El travestismo masculino ha sido interpretado por investigadoras como Bell Hooks (1993) en cuanto forma de violencia misógina en entornos de representación. El tema es desarrollado por Lima Caminha y Vidiella (2017) en su estudio sobre las payasas.

Pero esto no significó renunciar al grotesco como categoría estética: los rasgos más bizarros de la personalidad de ambas mujeres fueron exagerados para alcanzar el nivel caricaturesco tan presente en el género. La bibliografía sobre el grotesco se reparte entre dos concepciones: aplicado en general a las artes y la naturaleza o referido solamente al cuerpo humano. Entre los trabajos que adoptan la primera posición sobresale el clásico ensayo de Wolfgang Kayser

([1957] 1964) en el que, luego de un pormenorizado análisis histórico de su presencia en pintura y literatura, asume como definición:

Lo grotesco es una estructura [...]. *Lo grotesco es el mundo de lo distanciado*. Pero esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones. Podría decirse que el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco [...]. Es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en ese mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo (1964, pp. 224-225).

En cuanto al concepto asociado a lo corporal, Bakhtin plantea:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro (1987, p. 30).

También interesa aquí la producción de humor por mujeres; los trabajos de Melissa Lima Caminha (2017, entre otros) resultan fértiles para encarar esta perspectiva, así como el análisis de

Victoria Cestau (2020), quien desde la investigación vinculada al periodismo se ha ocupado del tema a partir de su experiencia en el Encuentro de Murguistas Feministas del Uruguay, espacio creado en 2017 que también significó un hito en el tema que me ocupa. Cestau se cuestiona algunos aspectos nucleares: “Si el Carnaval es una fiesta popular para gozar, reír y bromear, ¿dónde quedó el goce de nuestras artistas mujeres? ¿Tenemos las mismas posibilidades creativas de encarnar esos cuerpos grotescos para la burla?”. Para luego remarcar: “La parodización como procedimiento cómico (entre otros) presenta algunos desafíos para las murguistas que ponen el cuerpo en escena, ya que las formas tradicionales del Carnaval uruguayo han estado marcadas por narrativas machistas” (2020). El núcleo de este nuevo escenario requiere que la mujer se desplace del lugar de objeto de burla para producir humor. Esto, a su vez, le genera nuevas preguntas: “¿Cómo reírnos de nosotras mismas sin herir nuestras historias cargadas de abusos y violencias? ¿Cómo potenciar cuerpos cómicos en escena que no respondan a modelos hegemónicos?”.

Parto de estas preguntas para encarar el tema de las mujeres protagonistas en murgas del carnaval 2021. Veamos el “Cuplé de Graciela Bianchi”, de la murga Queso Magro. La figura política, muy conocida por su intensa actividad en X (Twitter), con mensajes que han generado polémica e incluso motivado disculpas diplomáticas, además de abundantísimo humor, es la tercera en la línea sucesoria de la Presidencia de Uruguay; fue integrante del Frente Amplio, el partido de izquierda mayoritario en el país, fuerza política que abandonó para afiliarse a la vertiente más conservadora del Partido Nacional, en el gobierno desde 2020, luego de quince años de gobierno nacional frenteamplista. También ha sido directora de una institución de enseñanza secundaria donde protagonizó fuertes conflictos con los estudiantes. Opositora notoria de todo feminismo, acostumbra a poner mucho énfasis en su formación y en sus diversos protagonismos políticos. Recogemos el comienzo del cuplé para analizar aspectos relacionados con humor femenino y

sobre mujeres, aspectos del cuerpo murguero y del empleo del grotesco verbal y asociado a lo corporal.

La senadora Bianchi es presentada como “mano derecha de Luis [Lacalle Pou, actual Presidente], ex mano izquierda, de lengua confusa y de pelo de chuza”. El *contrafactum* se elabora sobre la música de la canción *Hasta siempre, Comandante*, compuesta por el cubano Carlos Puebla en 1965, de la que se han producido más de doscientas versiones, una de ellas por el dúo uruguayo Los Olimareños, que la hizo muy popular en el país. La presentación del tema incluye un diálogo entre el coro de la murga y la cupletera, práctica muy común en el género; en este caso el personaje individual comenta<sup>2</sup> varios de los versos. La letrista es la propia intérprete, Jimena Márquez, directora teatral, actriz y guionista.

Aprendimos a quererte  
Ay, la canción del Che Guevara, me pusieron!  
Por tu trato y tu cintura  
Ay, muchas gracias!  
Tu sintaxis, tu dulzura  
Ay, muchas gracias!  
Tu cariño por el Frente  
Ay, la puta que los parió!  
A vos, querida Graciela  
Abogada y senadora  
Y qué más, qué más?  
Escribana y profesora  
Y algo más!  
Y hasta vicepresidenta  
Vicepresidente!  
Ella fue la más votada  
De la lista más votada  
El rejunte más votado

<sup>2</sup> Los comentarios de la cupletera han sido transcritos de una de las versiones disponibles en YouTube. En la misma plataforma se encuentran otros cercanos pero levemente diferentes, inclusive ampliados, práctica común en la murga.

Coalición, se llama!  
Increíble resultado  
Y así llegó hasta su banca  
Y aunque nadie se la banca  
La *Grace* tiene flor de coche  
¡A quién le importa!  
Y tuitea por la noche  
¡Eso me encanta! (Tenfield oficial, 2022a).

Vale la pena detenerse en los procedimientos implicados en la elaboración de este *contrafactum*. Como estrategia para remitir al original se conservan en la primera estrofa (una cuarteta con rima *abba*), además de la música en todos sus aspectos (no hay modificaciones en la melodía y el ritmo de guajira cubana), el primer verso intacto, “aprendimos a quererte”, y luego se respeta la rima en los cuatro versos.<sup>3</sup> El recurso facilita remitirse al original, y en este caso texto y música originales refuerzan el aspecto humorístico y aportan ironía: la canción elegida para el *contrafactum* choca con la ideología de la más conservadora de las senadoras, declarada enemiga de la Revolución Cubana, que cada vez que entra en conflicto con sus detractores en X recomienda a los frenteamplistas que “se vayan a vivir a Cuba o Venezuela”. Es un caso claro del poder del *contrafactum*, que he analizado en trabajos anteriores (Fornaro, 2020). La segunda sección del cuplé añade otro *contrafactum*: el estribillo de *Colgando en tus manos*, del venezolano Carlos Baute (2009), en el que también hay alusiones al texto original:

Tuitear es su vicio, tuitea contenta  
Tuitea a las 10, y a las 4.40  
Tuitea de noche y aprieta los dientes  
Pa mi está tomando la del Presidente...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Aprendimos a quererte/ desde la histórica altura/donde el sol de tu bravura/ le puso un cerco a la muerte.

<sup>4</sup> Una confesada adicción juvenil del Presidente Luis Lacalle Pou es motivo de abundante humor en las redes sociales.

Comentario de un integrante del coro: —¡No, Nicolás!<sup>5</sup>  
¡Perdón, perrrdón!<sup>6</sup> ¡Este carnaval está infiltrado por el Frente Amplio!

Consultada sobre la relación entre texto y música, Jimena Márquez anota la dinámica del trabajo de creación, que incluye los aspectos individual y colectivo, modalidad común en este género:

Ese cuplé lo escribí yo, después lo llevé a la reunión de letras de Queso Magro que somos cinco personas, y en esa reunión lo retocamos y le terminamos de dar como su forma final. Esas dos canciones estaban en el original que yo mandé, se podría decir que las elegí yo. Me parecía que estaba buenísimo un cuplé de Graciela Bianchi que empezara con una canción del Che Guevara, que a ella le molestará (comunicación personal, diciembre de 2023).

Imposible analizar en este espacio todo el cuplé, que incluye a la protagonista dormida en el escenario –hay una foto viral de ella dormida en su sillón en el Senado– y una discusión entre los y las murguistas sobre la posibilidad de despertarla con un beso, que da lugar a la enumeración jocosa de olores desagradables que pueden emanar del cuerpo humano. Todo esto nos lleva nuevamente al empleo del grotesco y a las preguntas de Victoria Cestau.

Si bien ya no es necesario el travestismo, la representación exagerada de la obesidad de la protagonista, la peluca utilizada, claramente mostrada como tal, para señalar el desaliño del personaje evocado, llevan al tema de la caricatura y las excrescencias corporales. La propia “Graciela” comenta, vinculando su vestuario con una frase del presidente de la República a propósito de cierta inacción del gobierno durante la pandemia de COVID-19, muy ridiculizada en la prensa y las redes sociales: “Los vestuaristas de este conjunto

<sup>5</sup> Es práctica frecuente que en determinados momentos los murguistas sean identificados más allá del personaje asumido.

<sup>6</sup> Esta expresión se asocia repetidamente a la senadora Bianchi en las redes sociales, pronunciada por ella en una discusión con estudiantes cuando dirigía un instituto de enseñanza. El video registrado por los propios estudiantes se viralizó en ese momento y es citado en las redes cuando se discute sobre ella.

no me respetaron, toda la ropa me quedó chica, porque como el presidente dijo que ‘no tomar medidas es tomar medidas’, me quedó como el culo el vestuario”. Aquí aparece otro elemento del tratamiento irónico y satírico de un tema: la tragedia de las muertes en pandemia aparece en contigüidad con la banalidad de una vestimenta inadecuada.

*Fotografía 2. Jimena Márquez interpreta a la senadora Graciela Bianchi*



Fuente: fotograma (Tenfield oficial, 2022a).



La pieza ganó el premio del carnaval de Montevideo como mejor cuplé y Jimena Márquez fue reconocida como figura del carnaval. Entrevistada sobre su creación, ha anotado:

Yo me pongo una peluca, te digo que soy Graciela Bianchi y te lo tenés que creer para divertirse, es un contrato que se firma con el público. Lo que yo hago no llega a ser una imitación, sí una caricatura carnavalesca [...]. Elegí un personaje que día a día con sus tuits colaboraba con el espectáculo. Yo no tenía twitter, pero me lo abrí para tener información para sazonar el cuplé con lo que ella publicaba (*Radio Sarandí*, 2022).

En el mismo carnaval, la murga Doña Bastarda presentó, dentro de su espectáculo “La fiesta clandestina”, un *sketch* basado en la ministra de Economía y Finanzas del gobierno de la coalición de partidos de derecha, Azucena Arbeleche, citada como “Achurena”. El personaje fue interpretado por Emilia Díaz, actriz de prolongada trayectoria en el medio uruguayo. Parodia una conferencia de prensa de las ofrecidas por la ministra durante los primeros tiempos de dicho gobierno y de la pandemia de COVID-19. No hay música aquí, por lo que los recursos se basan en la teatralidad tan desarrollada en el género. La ministra es presentada como un personaje con dificultades físicas, una pierna quebrada y un protector cervical, perturbada, tartamudeando, y el discurso es parodiado desde el absurdo, aludiendo a la frecuente oscuridad del relato económico oficial:

En la noche de hoy damos comienzo a lo que es [sonidos ininteligibles, tartamudeos] damos comienzo al proceso presupuestal. Apelamos a una gestión eficiente, moderna, a una calidad del gasto de la inversión mayor, menor, más o menos, bueno, apelamos a cualquier cosa, con tal de cumplir con los compromisos asumidos en este gobierno. Primero, tener en cuenta la situación que estamos atropellando, verdad, sobre todo yo, con mucho éxito [risas]. Definimos combinar el precio al alza del mango y la palta neozelandesa hecho que complicó sinceramente al equilibrio macroencefálico y no dio tiempo a la economía doméstica a responder a la impresionante ola

de barberías que se han instalado en Montevideo en los últimos tiempos (Tenfield oficial, 2022b).

El *sketch* termina con la ministra dormida, quien al ser despertada comenta: “Perdón, me están dando la misma medicación que a Graciela Bianchi”, rápida intervención que conecta con la murga y la actriz colegas –llegaron luego a hacer un espectáculo teatral juntas, con los dos personajes– y con un ataque de agresividad que obliga a retirarla por la fuerza del escenario. Los textos de esta murga fueron escritos por Imanol Sibes y Camilo Abellá, con aportes de la propia Emilia Díaz, quien escribió el cuplé “La fiesta igualitaria”, donde se refiere a la tragedia de los destinos femeninos con la música de *Fiesta* (Bracardi, Boncompagni, Gómez Escolar y Ormi), la conocida canción interpretada por Raffaella Carrá.

*Fotografía 3: Emilia Díaz interpreta a la ministra Azucena Arbeleche*



Fuente: fotograma (Tenfield oficial, 2022b).

## **Humor y género: semejanzas y diferencias entre dos piezas y cuatro mujeres**

Llegados a este punto conviene esbozar una breve comparación de las dos piezas presentadas como ejemplo de la evolución de la presencia femenina en la murga. Los dos trabajos comparten el tratamiento caricaturesco de dos personalidades contemporáneas de la política uruguaya, aludiendo a episodios ocurridos durante el ciclo anual correspondiente a ese carnaval. Los dos ponen en el centro de la teatralidad a actrices de larga trayectoria y de notoria militancia feminista. Pero mientras el *Cuplé de Graciela Bianchi*, sin descuidar la corporeidad del personaje, hace un intenso uso del *contrafactum* como recurso humorístico, un tipo de *contrafactum* en el que la música potencia el mensaje verbal, la parodia de Azucena Arbeleche es un momento exclusivamente teatral del espectáculo, donde el cuerpo de la protagonista es central en la producción de humor, parodia y crítica. La gestualidad general, pero en especial la facial, el manejo de la voz –cuerpo, al fin y al cabo–, la escasa intervención vocal del coro, ponen de relieve al personaje. La protagonista no dialoga con el coro con un lenguaje sonoro; el coro la rodea y el diálogo es corporal. Un único integrante de la murga dialoga con ella haciendo las veces de conductor de la entrevista de prensa y cumple el papel tradicional de dar pie a las intervenciones solistas. Pero me interesa sobre todo señalar que en los dos casos son mujeres que satirizan los comportamientos de otras mujeres, porque las segundas son sentidas como la alteridad, lo diferente, lo peligroso para los ideales de justicia social y para los logros feministas. Esa condición de “las otras” habilita el humor y permite que la ironía pase al nivel de sarcasmo, generalmente concebido como ironía que busca, específicamente, herir al destinatario. El “contrato con el público” al que se refería Jimena Márquez habilita también este tipo de humor en el ámbito del escenario. Después de todo, es la vieja tradición carnavalesca de invertir, por unos días, la detentación del poder.

## Bibliografía

Bakhtin, Mikhail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.

Baute, Carlos (2009). Colgando en tus manos. *De mi puño y letra - Edición Coleccionista*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/3cJN8nuJ2Yh9T1bCffsVio?si=10e345b8b5054276&nd=1&dlsi=4ca2716a796a448c>

Biernann, Clara (2013). Faut-il avoir des bolas pour faire une « vraie » murga ? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26.

Cestau, Victoria (2020). Humor y feminismos. Problematizaciones acerca del cuerpo cómico en escena. Experiencias y apuntes del Encuentro de Murguistas Feministas del Uruguay. II Jornadas *Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales 1*. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/58241?mode=full>

FaltayResto Oficial (3 de junio de 2020). Misa Murguera - Faltay Resto 2018 "Ni un paso atrás". [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=-APZVpt9d1M&ab\\_channel=FaltayRestoOficial](https://www.youtube.com/watch?v=-APZVpt9d1M&ab_channel=FaltayRestoOficial)

Fornaro, Marita (1999). "Los cantos inmigrantes se mezclaron...". La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música. Revista Antropología* N° 15-16, pp. 139-170.

Fornaro, Marita (2005). La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXI, 143-155.

Fornaro, Marita (2011). Falta y Resto: una murga, una época, una épica. En Falta y Resto, 1811. *Edición crítica* [CD + libro]. Montevideo: Sondor y Universidad de la República.

Fornaro Bordolli, Marita (2020). *Más allá del humor: articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga uruguaya*. La Habana: Premio de Musicología Casa de las Américas. En prensa.

Fornaro, Marita y Sztern, Samuel (1997). *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940*. Montevideo: Universidad de la República.

Galliazzi, Stephanie (23 de febrero de 2019). Murga y feminismo: qué dicen las 13 mujeres que este año participan en el concurso. *La diaria*.

Hooks, Bell (1993). *Black looks: race and representation*. Boston, Massachusetts: South End Press.

Lamolle, Guillermo y Lombardo, Edú (1998). *Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Legrand, Denisse (26 de enero de 2019). Murga paritaria con discurso feminista como bandera. *La diaria*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2019/1/murga-paritaria-con-discurso-feminista-como-bandera/>

Lima Caminha, Melissa y Vidiella, Judit (2017). Payasas mujeres y mujeres payaso: el travestismo en la payasaria. *Viaulidades*, 15(1). [https://www.researchgate.net/publication/321398845\\_Palhacas\\_mulheres\\_e\\_mulheres\\_palhaco\\_o\\_travestismo\\_na\\_palhacaria](https://www.researchgate.net/publication/321398845_Palhacas_mulheres_e_mulheres_palhaco_o_travestismo_na_palhacaria)

Luna Samperio, Manuel (1987). *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo.

Puebla, Carlos (1965). Hasta siempre, Comandante. *Y en eso llegó Fidel*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/7hkonDFRZc-NQI2NQ7BhRQI?si=152358e0250b4a01&nd=1&dlsi=ff7574e-0f37a47f1> Versión de Los Olimareños: <https://open.spotify.com/intl-es/track/2ZWbmjgQiPqamBlluCvfAD?si=a52ea5e6b5ae4777>

*Radio Sarandí* (28 de marzo de 2022). Jimena Márquez: entre la caricatura sobre Graciela Bianchi, el partido Uruguay-Ghana y Esperando la Carroza. <https://www.sarandi690.com.uy/2022/03/28/jimena-marquez-entre-graciela-bianchi-el-partido-uruguay-ghana-2010-y-esperando-la-carroza/>

Tenfield oficial (26 de octubre de 2022a). 5ta Etapa 2022 - Queso Magro - Liguilla. [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=EjxvjUChecY&t=1660s&ab\\_channel=Tenfieldoficial](https://www.youtube.com/watch?v=EjxvjUChecY&t=1660s&ab_channel=Tenfieldoficial)

Tenfield oficial (26 de octubre de 2022b). 4ta Etapa 2022 - Doña Bastarda - Liguilla [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=rjyfadgXSAg&t=1585s&ab\\_channel=Tenfieldoficial](https://www.youtube.com/watch?v=rjyfadgXSAg&t=1585s&ab_channel=Tenfieldoficial)

Tessa, Sonia (25 de febrero de 2022). Los feminismos también están cambiando el carnaval. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/403454-los-feminismos-tambien-estan-cambiando-el-carnaval>

Vassilakis, Pantelis N. y Kendall, Roger A. (2010). Psychoacoustic and cognitive aspects of auditory roughness: Definitions, models, and applications. *Human Vision and Electronic Imaging, XV*.

Zumthor, Paul (1990). *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.



# Fuerte y feo

## Música y cultura popular en contextos de protesta (Santiago de Chile, 2021-2022)

*Christian Spencer Espinosa y Felipe Bórquez Aguilar*

■ Doi: 10.54871/ca24ct65

El año 2019 dio inicio a un nuevo ciclo de crisis política en América Latina. La activación de estallidos sociales y levantamientos populares en Ecuador (2019), Chile (2019), Colombia (2021) y Perú (2022) permitió el despliegue de antiguas y nuevas músicas que expresaron por medio de sus textos y *performances* el hartazgo con las élites políticas y el deseo legítimo de un cambio social profundo. El estallido chileno puede leerse en este contexto como un caso de repolitización de la ciudadanía sobre la base de reivindicaciones anteriores, como los levantamientos estudiantiles de los años 2006 y 2011, el movimiento NO + AFP de 2016 y el Mayo Feminista de 2018, entre otros. Estas demandas revivieron el cancionero local de protesta arraigado desde los años 60 en el país, pero también permitieron su desarrollo y conexión con las reflexiones académicas en torno a la eficacia subjetiva de la modernización. Se trató, en suma, de una puesta en práctica del cambio de paradigma de lo visual a lo aural, levantando el sonido como herramienta de análisis legítima y urgente para el entendimiento de la cultura chilena.



En el contexto de estas protestas chilenas iniciamos junto a Natalia Bieletto el proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria” (2022).<sup>1</sup> Bieletto orientó su trabajo hacia el estudio del sonido y la *performance*, mientras que Bórquez y Spencer decidimos etnografiar la música de las protestas. Entre el 8 de marzo de 2021 y 31 de diciembre de 2022 realizamos observaciones participantes y no participantes en manifestaciones políticas desplegadas de preferencia –pero no exclusivamente– en la zona céntrica de la capital, Santiago de Chile. Las manifestaciones observadas fueron aquellas convocadas por organizaciones, grupos o colectivos explícitamente identificados con la centro-izquierda dentro de un espectro amplio que va desde movimientos socioambientales, asambleas territoriales, colectivos anarquistas, estudiantes, barras “bravas”, militantes de izquierda específicos y grupos diversos anticapitalistas, como NO + AFP, agrupaciones mapuche, profesores, colectivos feministas y comités de defensa del agua, entre muchos otros (Garcés, 2020). El trabajo en terreno recopiló información de más de quince protestas de dimensión variada, utilizando entrevistas, diarios de campo y conversaciones informales como método de recolección.

El texto que aquí presentamos es el resultado de este trabajo en terreno con énfasis en la descripción y el análisis del valor de la música de esas protestas. Nuestro objetivo es explicar el modo en que se desenvuelve la música popular en contextos de protesta y las características que la música tiene para las personas que la tocan, dicen o “usan”. Nos interesa también aportar algunas reflexiones básicas sobre la idea de *autorrepresentación* en la cultura popular

<sup>1</sup> Financiado por el Fondo de Desarrollo de Publicaciones de la Universidad Mayor (FDP) para el período 2022-2023, código FDP\_2021\_23. La mayor parte de los videos que se ejemplifican están alojados en el canal de YouTube *Estudios folclóricos* o en canales de colaboradores estables, como Franco Toro o La Gran Comparsa del Pueblo. Agradecemos sentidamente a Pablo Alabarces y Laura Jordán la oportunidad de participar en el encuentro presencial de Guadalajara, así como la gestión para la publicación de este libro.

considerando el sujeto analizado. Nuestra conclusión principal es que la música de la protesta es un mensaje político, pero también una estrategia sonora de sobrevivencia, una táctica “invertida” que *quita* en vez de dar y *saca* en vez de agregar, es decir, que aun sabiendo música elimina parte de sus elementos para favorecer un mensaje unitario que es “feo pero propio”.

Entendemos la protesta como una expresión política que se concreta por medio de acciones artísticas de diversa naturaleza que son realizadas en vivo, en un espacio y tiempo determinados y comúnmente basadas en aspectos de la cultura expresiva local. Adherimos a las ideas de Hedinger y Rogger, para quienes la protesta es un “momento” político y estético distinto a la vida social regular, un momento de provocación que cuestiona el sistema existente con afán de crítica y fricción, sin perjuicio de que la violencia pueda ejercer un rol importante en ella. Se trata a la larga de un acto razonado y original de “comunicación urbana” de carácter multimodal, hecha con un lenguaje propio en el sentido de representar a otros por medio de signos y sonidos (Hedinger y Rogger, 2018, pp. 118-120).

El texto tiene cuatro partes. La primera habla de la existencia de una “cultura musical de protesta” en Chile; la segunda, sobre las características de la música, y la tercera, bastante breve, sobre la idea de autorrepresentación. Las conclusiones reiteran algunas de las ideas principales señalando algunos conceptos para tener presentes en el futuro, considerando otros casos latinoamericanos.

### **Cultura musical en la protesta chilena (2021-2022)**

En Chile existe una cultura musical de protesta urbana. Aunque hay escasas investigaciones sobre la presencia de la música en las protestas del país, revistas, libros, diarios e investigaciones muestran el uso de música en el espacio público desde al menos los años 60 en Chile para manifestar acuerdos y desacuerdos políticos. El deseo de trasladar intereses políticos desde el espacio privado al público

por medio de la música (González y Rolle, 2009), el surgimiento de la Nueva Canción (Rimbot, 2008; McSherry, 2017; Rodríguez, 1988), el incremento sostenido de los festivales culturales (Spencer, 2021b), el surgimiento de las peñas folclóricas en la década de 1960 (Mamani, 2013) y el advenimiento del movimiento cultural de resistencia a la dictadura llamado Canto Nuevo (Ramos y Palomino, 2018; Donoso, 2008) habrían sido factores determinantes que influyeron en la masificación de la canción de protesta en el espacio público, instalando con ello una cultura musical de protesta.

Podríamos definir esa cultura como un capital cultural efímero que implica el conocimiento mínimo de un instrumento, un repertorio, espacios o itinerarios geográficos de manifestación y algunos códigos corporales y políticos. Parte importante de ella es hecha por actores, actrices, músicos, artistas plásticos, bailarinas, educadores y otros actores del mundo social, que participan como músicos *in situ*, alimentando una lista extensa de géneros musicales y prácticas performativas a las que se suman transeúntes “anónimos”. La lista de agrupaciones que participan en la protesta es copiosa (murga, batucada, grupo de baile, rueda de cueca, comparsa, cuarteto, trío, orquesta, banda de rock, entre muchas otras) y su atuendo e instrumentación varía según su composición y competencia artística. Su acción consiste en caminar mientras se “expresa” algo, combinando la marcha misma con el canto, el baile, la declamación, la interpretación de instrumentos, la actuación, el grito o la propia improvisación.

Si bien la protesta obedece a necesidades políticas, también desborda un anhelo de exposición de signos que manifiesta un descontento colectivo. No se protesta porque las cosas están bien. Una vez cristalizado ese signo, se “resemiotiza” su valor y reconfiguran cadenas semánticas e hipermodales de mayor complejidad, multiplicando el mensaje y el público receptor (Cárdenas-Neira y Pérez-Arredondo, 2023). El trabajo en terreno permite observar que la creación de estéticas de la calle produce un “lenguaje propio” que termina por ser reconocido por las audiencias, creando una forma

indirecta de arte que es popular, que puede ser legible desde diversos enfoques. En el caso de Chile, el ascenso del feminismo a las calles desde aproximadamente 2006 (Rojas, 2022), la masificación de la cultura del canto futbolero fuera del espacio deportivo y la ampliación de las protestas pacíficas ensancharon el concepto y la participación en las protestas posdictadura, acrecentando la presencia de la música en ellas (Cfr. Ibañez y Stang, 2021). La protesta, en este sentido, fue y sigue siendo un lugar de enunciación sonoro y corporal (Bieletto y Spencer, 2020), una ventriloquía de la cultura popular en la que el sonido asume la tutela enunciativa de los discursos (Alabarces y Azcurra, 2021) y los movimientos sociales lo usan para enviar mensajes (Álvarez, 2023).

Contrario a lo que parece, la participación de las bandas de música en las protestas no es esporádica, sino sistemática. Los colectivos vuelven a la calle frecuentemente para hitos definidos por las propias agrupaciones, dando significado al espacio una y otra vez (o sea, resignificando) y dejando marcas de autenticidad en función de sus agendas políticas. Pamela Silva, directora musical de La Gran Comparsa del Pueblo, dice: “El año pasado en septiembre hicimos la Ruta de la Memoria, que fue una ruta ideada por nosotros, un trabajo muy interno que fue de todo el día y fuimos a distintos excentros de tortura... diciendo ‘mira, queremos ir a presentarnos a tal lugar’ y así vamos haciendo los contactos” (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).<sup>2</sup> Por su parte, Franco Toro, músico y organizador de la principal banda de bronces callejera de Santiago, la Banda Dignidad, dice que en los espacios donde tocan “hay mucho sentido de pertenencia... [en] los territorios que uno haya visitado como más comunes... Es como estar en tu casa, en tu colegio. No es para nada ajeno porque vivimos mucho tiempo estando ahí y seguimos yendo de vez en cuando” (entrevista a Franco Toro, 20 de

<sup>2</sup> Entrevista de Felipe Bórquez a Pamela Silva, directora musical de La Gran Comparsa del Pueblo, 28 de septiembre de 2023, *online*, Santiago de Chile, con pauta semiestructurada.

julio de 2021).<sup>3</sup> Sea por motivación propia o para atender el “llamado de los territorios”, como dice Silva, la participación en el espacio público deriva del compromiso con ideales sociales que producen u “obligan” a la constancia. Dicho compromiso produce una legitimidad que es apreciada por las personas que los ven, llegando a “exportar” esa autenticidad a otros lugares de la ciudad (Spencer, 2023) o reconstruir lazos comunitarios (Ardito y Puente, 2021). La participación, por tanto, a veces es esporádica y otras, sistemática, siendo esta última más frecuente en las bandas o grupos organizados. El contexto en el que se dan estas manifestaciones cambia constantemente y no es fijo o “predefinido”, como ocurre con las grabaciones musicales de protestas.

Además de ser un lugar de enunciación de carácter popular y sistemático, hay tres cosas que distinguen la música de las protestas de aquella grabada o hecha en contextos “predefinidos”. Por un lado, el *movimiento*. La música y los conjuntos están siempre en movimiento. Las personas se desenvuelven en el espacio y su disposición del cuerpo en el territorio influye sobre la definición del repertorio. El sonido, organizado o improvisado, cambia según la dirección que lleve la banda: si se va hacia una calle, se toca A, si se va hacia otra, se toca B. Las personas se mueven con la música marchando, diciendo y haciendo: se camina-habla-canta o se camina-grita-toca, fórmulas que permiten ser-en-la-protesta para moverse sin dejar de practicar la música.

La práctica musical también posee particularidades que se adaptan a la función política del mensaje y su movimiento. Ejemplo de ello es la adaptación del repertorio por medio de reducciones (de tres o cuatro, a dos voces, usualmente), los cambios en la instrumentación y la creación de textos nuevos sobre melodías conocidas (*contrafactum* o *contrafacta*). Como señala en su entrevista

<sup>3</sup> Entrevista de Christian Spencer a Franco Toro, coordinador de la Banda Dignidad, 20 de julio de 2021, en la Escuela Municipal de Quilicura, Santiago de Chile, con pauta semiestructurada y consentimiento informado.

Pamela Silva, se escoge un “repertorio ultra, hiper, megaconocido” para tener libertad sobre él y para apurar su aprendizaje, aspecto que resalta su carácter popular. Todos estos factores obligan a los caminantes a adaptarse al entorno y simplificar elementos: quitar acordes y voces, afinar de otro modo (o aceptar desafinación), alterar la forma y/o reducir las variables de la música a ritmo y melodía para privilegiar el baile. Este modo de adaptación es similar al que ocurre en los cantos futbolísticos.

Esto es lo que ocurre con canciones como “Bella Ciao”, cuya forma de canción binaria se adapta al ritmo del tinku andino y la cumbia, pero cambiando el texto para tocarla en un contexto de banda (o tal vez para enviar un mensaje, lo que anteriormente llamamos *contrafactum*).<sup>4</sup> Como dice Philip Bohlman (1988, p. 9), el *contrafactum* es un recurso que suele evitar la fijación del texto para producir otras variantes, enriqueciendo el repertorio y eliminando la figura del compositor único. El *contrafactum* abre la puerta a la parodia intertextual y la agregación de humor y nuevos contenidos (López Cano, 2011, p. 1).

El ensayo musical es una práctica infrecuente entre las bandas, comparsas y grupos de calle. Si bien existen reuniones destinadas a sacar repertorio nuevo o practicar el antiguo, la facilidad de aprendizaje del repertorio y la gran cantidad de personas que componen las agrupaciones hacen inviable juntarse muy seguido. El conocimiento de la escritura musical, las reducciones y la tecnología celular facilitan el trabajo individual para llegar prestos. Ahora, la falta de tiempo obliga al aprendizaje del repertorio *in situ*. Como explica Jean Franco Daponte refiriéndose a los diablos y bronces del norte chileno (Daponte et al., 2020, p. 142), esta situación es frecuente en

<sup>4</sup> Véase el video subido por Banda Dignidad en el Canal de Franco Toro con diversas versiones. En particular, Bella Ciao (Franco Toro, 2020; Juan Rivas López, 2020). Otro ejemplo de la misma canción, Bella Ciao, con un texto en español alusivo a los sucesos del Estallido Social (Estudios folclóricos, 17 de octubre de 2023a). Véase también Daponte et al., 2020 (p. 143). Sobre el *contrafactum*, véase el trabajo sobre murgas carnavalescas uruguayas de Fornaro Bordolli en este mismo volumen.

lugares donde las bandas se crean o desaparecen constantemente. Por lo tanto, sea en Santiago o en regiones, las bandas y grupos de protesta se terminan de configurar como tales en la protesta. Pamela Silva refuerza esta idea:

Los compañeros antiguos no es necesario que vayan a ensayos. La verdad que [sería] importante que fueran a un ensayo, pero por lo general si no van, no nos importa, porque ya es tanto el conocimiento que da lo mismo. A lo más hemos cambiado notas en los repertorios musicales y es ahí donde les mandamos partituras, entonces ahí en la casa [practican]...

Franco Toro, en entrevista ofrecida en 2021 a Ricardo Álvarez y Paulina Bronfman (2023, p. 325), recuerda que los grupos de protesta no poseen *performance* “de escenario”, lo cual los hace más libres. No hay dinero involucrado porque cada uno tiene sus propios grupos por fuera: “Es una cuestión comunitaria para apoyar la protesta y nada más”. Las bandas y los propios músicos tienen entonces una agenda propia que se combina en el espacio de la protesta global.

Un segundo aspecto que caracteriza y diferencia la música política callejera es la *libertad de expresión*. En términos generales, la protesta es un espacio sin restricciones ni exclusiones, con excepción de los momentos de violencia urbana o policial que la disuelven temporalmente. Lo que prima es la lógica de “todo lo posible” y esa flexibilidad favorece la participación, la diversidad sónica y la intercambiabilidad de músicas, músicos y objetos. La gente se presta instrumentos, toca otros que antes no tocaba (perdiendo la vergüenza propia del *amateurismo*) y se atreve a performar de modo experimental, porque la función política del sonido es más importante. Las bandas y comparsas, por su parte, se observan, se consultan y se mezclan. Es lo que Esteban Méndez, trompetista de la comparsa La Remolino y La Gran Comparsa del Pueblo, llama “intercomparsas”, la hibridación e interpenetración de las agrupaciones para intercambiar personas y mezclar coreografías, instrumentos y repertorios. Gracias a esta modalidad, de hecho, han

surgido coreografías y fusiones que alimentan a varias comparsas al mismo tiempo (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).

Desde el punto de vista musical, la ausencia de restricciones permite una menor dependencia de los géneros musicales tradicionales, más próximos a la industria que a la calle. Hay además menos exigencia técnica y una ideología del “todos hacen de todo” cuya lógica es similar al “*Do It Yourself*” (DIY) de las escenas musicales descritas por Bennett y Peterson (2004, p. 6) y las “músicas participativas” señaladas por Turino en su libro *Music as social life* (2008). Sin embargo, a diferencia de la lógica DIY, la música de las protestas depende poco de la tecnología y su carácter efímero no conforma una escena ni un espacio de negociación con el mercado ni con músicos establecidos. Más aún, las personas que no forman parte de la banda (transeúntes) o están “fuera del orden” (borrachos, mendigos, botargas o bailarines espontáneos) son integrados con facilidad a la marcha, pudiendo o no aportar a ella. No hay restricción, sino absorción: todo objeto sirve para la protesta. De este modo se instala una práctica que es más tolerante a lo que ocurre en el entorno y puede integrar la diversidad social del espacio compartido.

Una tercera característica que diferencia a esta música de otras es que se trata de una expresión *en vivo*. Es música hecha “con lo puesto”, como describe la misma gente en las marchas. Como explican O’Meara y Tretter (2013), cuando esto ocurre, la música contribuye a borrar diferencias étnicas y producir una suerte de unidad social en la geografía de la *performance*. Aunque esta mirada es algo romántica, nuestra observación de campo confirma que la música en vivo se concentra en el mensaje político antes que en las sutilezas o diferencias de quienes participan, propiciando una integración que, con el tiempo, puede hacerse sistemática. Los testimonios de Silva y Toro antes citados muestran eso. A la larga, la música y el ruido crean microcomunidades temporales en torno al sonido en el sentido de discriminar positivamente grupos que en otras



circunstancias no podrían o no tendrían la audiencia para reunirse (Castro, Goubert y Velázquez, 2021). La música popular en vivo promueve entonces la autenticidad, porque establece un vínculo directo entre el músico y la audiencia y de esta con el espacio, como señalamos antes (Connell y Gibson, 2003, p. 29).

## La música de las protestas

Además de los aspectos ya mencionados, aparecen otros rasgos que definen la música de las protestas y se dan de manera más o menos intensa. Más que música, se trata de *estrategias sonoras* que facilitan el modo en que la música contribuye a la representación de la crítica política por medio del sonido. Por razones de espacio, vamos a describirlos de manera breve intentando sintetizar sus principales características sin transcripciones, pero con ejemplos de nuestro terreno o de otras páginas web y plataformas de videos. Describiremos los arreglos, el ritmo (síncopa, pulso), el baile, la improvisación, la *lalaización*, la participación y el sonido envolvente o “protector” de las protestas.

La mayor parte de la música está *arreglada* para dos voces; escasamente tres. El objetivo es que cualquiera se pueda sumar de manera inmediata, aprendiendo “en dos o tres pasadas” la melodía. Es una forma de integración efectiva y una demostración del poder participativo de la música en contextos de urgencia. El arreglo está hecho en función de esa urgencia por “sonar” y no por motivos musicales, por eso la música está “siempre atrasada”, pues debe llegar antes que la policía, antes que se acabe el momento. El arreglo sencillo, directo y corto contribuye a resolver la urgencia y abre el camino a la siguiente canción.

El ritmo es el aspecto más importante de la música de protesta, ya que por medio de él se definen las acentuaciones que facilitan la marcha y el baile. Sin acentos, no hay marcha y sin marcha, no hay protesta. Se trata en la práctica de músicas mayormente

binarias tocadas con bombo grande y banda de bronces o alientos (comúnmente, trompeta, saxo y trombón). Esta instrumentación facilita el volumen grueso que se escucha a unos 20 o 30 metros de distancia. También se tocan otras músicas de menor regularidad rítmica (binarias) con instrumentos de aliento/viento, pero poseen menos volumen y acentuación, por lo que no facilitan la marcha o adquieren un carácter artístico, de demostración. Son músicas “detenidas” como las que hacen los grupos de lakitas/zampoñas, tarkas y/o quenás quienes –a pesar de todo– permiten la integración de nuevos perfiles de músicos.<sup>5</sup> En ambos casos, predominan los ritmos andinos como caporales, tinkus, bailecitos, tarqueadas u otros, además de la cumbia. La cumbia, curiosamente, es popular entre los grupos de protesta, pero no alcanza el poder convocante y fuerza física del tinku, género privilegiado de las marchas por su agilidad y valor semántico.

Un aspecto secundario de la música de las protestas es el *sin-copamiento* de los géneros musicales. Algunas bandas cambian la acentuación y la organización interna del ritmo para producir un efecto de mayor interés en músicas binarias que suelen ser más planas o monótonas. El uso de la síncopa las hace más bailables y atractivas, utilizándose con frecuencia el modelo del candombe afrouruguayo u otros géneros de ascendencia negra o mulata. Este género, comúnmente utilizado en comparsas, procesiones u otras fiestas, aplica una combinación de acentos basada en la polirritmia de percusiones que es heredera del uso afrouruguayo con influencia cubana de los tres tambores (piano, repique y chico). Así se aprovecha la estructura binaria de la música para introducir ritmos nuevos (organizados en tres golpes) que integren la clave cubana y den espacio a la improvisación o *soleo* de otros tambores (Rocamora et al., 2014, figura 3).

<sup>5</sup> Véase el video realizado por los autores que muestra a un grupo de lakitas; al final del video vemos que no es posible seguir tocando a causa de la represión policial que se da muy cerca (Estudios folclóricos, 10 de octubre de 2023).

El recurso de acelerar el pulso para convertir la música en tinku es frecuente, incluso cuando hay cambios en la métrica<sup>6</sup>. Como señala Pamela Silva en entrevista con Felipe Bórquez:

FB: ... ¿Hay alguna intención detrás de por ejemplo un tema que, digamos, es conocido, no sé, el ejemplo de “El derecho de vivir en paz” [que] de pronto adquiere un ritmo de tinku?

PS: Es que “El derecho de vivir en paz” es un tema ofrendado por la Comparsa Sin Cabeza, ellos son los creadores de este arreglo musical, entonces no te sabría decir el porqué realmente, pero el sentido, más que nada, es darle como esta connotación que “vamos más arriba”... “El derecho de vivir en paz” es una canción súper solemne igual y le damos este golpe de solemnidad pero como desde la energía misma de lo que es... la energía no necesariamente es desde el dolor, sino también desde una fortaleza, ¿cachai? El tinku es una pelea, el baile del tinku es una pelea entre dos personas, es una como una guerra, entonces los pasos son pasos de pelea (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).

Una cuestión central y visible en las protestas es el baile. Cada vez que un grupo toca con ritmo regular, sin importar su género, alguien baila (véase el video recogido en el trabajo de terreno en Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023c). Para quienes conocen la sociedad capitalina, el baile en el espacio público es un acto de liberación difícil de observar en otras instancias públicas de la región metropolitana, excepto en las nuevas prácticas de k-pop, algunos carnavales culturales y las fiestas de migrantes. Como señala Urzúa (2015), el espacio urbano posdictatorial debió generar estrategias para liberar el acostumbramiento del cuerpo a la represión,

<sup>6</sup> Ofrecemos dos ejemplos recogidos en trabajo de campo. En el primero podemos escuchar en la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, de Sergio Ortega (versión Quilapayún), un cambio desde el ritmo de marcha (binario) a una rítmica sincopada de subdivisión ternaria, en interpretación de La Gran Comparsa del Pueblo (Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023a). En el segundo, el cambio desde un compás ternario a otro binario de tinku, con su consiguiente aceleración del pulso en la canción “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara (Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023b).

utilizando “tácticas” para “sortear y sobrevivir” que suelen liberarse a través de la práctica festiva. Continuando con esa tarea, los conjuntos de protesta se van desplazando por la ciudad, cumpliendo un ciclo “espacial” que tiene un patrón de detención en ciertos sectores, para permitir el baile, la expresión de mensajes u otra pausa (véase Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023d).<sup>7</sup>

La improvisación es un mecanismo que usan los músicos para cambiar, crear o adaptar el repertorio a la protesta. Nos referimos a la interpretación no planificada y/o experimental de la música –con instrumentos diversos– por medio de sonidos poco comunes, como *frulatos* en *fortísimo*, notas sobreagudas, golpes laterales a los bombos o percusiones de notoria transiente. Esta libertad sonora tiene con frecuencia un correlato en el baile por medio de personas que se inspiran para bailar de un modo también experimental, haciendo movimientos inesperados, giros, saltos u otras formas de baile menos esquemático. En cierto modo, esta experimentación imprime una ruptura en la idea tradicional de repertorio, introduciendo un espacio creativo, a veces inesperado, donde el texto y la crítica política por medio del sonido emerge con facilidad. La tolerancia a la creatividad experimental que hay entre los asistentes, en este sentido, es generosa, sin perjuicio de que haya momentos de improvisación planificada,<sup>8</sup> y permite la filosofía antes descrita de “todo es posible”. Asimismo, la improvisación en las marchas rompe la expectativa de una música de protesta “típica”, idealizada o estandarizada, instalando elementos innovadores que amplían las variables musicales, especialmente las letras del repertorio y el tipo de instrumentación.

El repertorio musical de la protesta ya está canonizado. Aunque poco a poco se van incluyendo canciones diferentes, se recurre a músicas populares nacionales e internacionales de conocimiento

<sup>7</sup> En el video recogido en el trabajo de terreno la Banda Dignidad avanza luego de una detención en la esquina de la llamada Plaza Dignidad o Baquedano.

<sup>8</sup> Como los que hacen los grupos experimentales o conjuntos como Rizoma Alzada, punk femenino con instrumentos portátiles. Véase A-Radio Berlin (2020).

público derivadas de la canción social o de protesta de los años 60 y 70 en Chile (Víctor Jara, Violeta Parra, algunas canciones de Illapu), Europa (Bella Ciao, entre otras) o del rock chileno en sus diversas variantes históricas (Los Prisioneros, Los Jaivas, Sol y Lluvia).

Un aspecto original de la música de las protestas es lo que llamamos *lalaización*. Con esto nos referimos a la superposición de la sílaba texto “la-la” sobre músicas instrumentales conocidas. El recurso es agregar una sílaba para facilitar el ritmo y complementar la voz con la caminata. Es una suerte de “falso *contrafactum*”, en que la voz se vuelve instrumento a fin de propiciar la participación.<sup>9</sup> En el ejemplo citado en nota al pie, el colectivo Cueca Sola *lalaiza* el tema instrumental de Víctor Jara “La Partida” permitiendo la coordinación de palmas, percusiones y voz.

Este tema nos interesa particularmente porque lo vimos con abundancia en las manifestaciones durante dos años. Como dicen Marcus y Reynolds, las canciones tradicionales suelen ser más utilizadas en parodias y *contrafactum* porque poseen menos fórmulas y dan más libertad, es decir, son más melocéntricas que logocéntricas (1994-1995, p. 5). La transmisión de estas melodías, dicen, se hace sin notación musical, sino de modo oral, donde radica su éxito. Por otro lado, Jaan Ross y otros (2015) señalan –analizando canciones infantiles de Estonia– que cuando los individuos, sobre todo los niños, no pueden terminar una música, la completan con “la, la” y así evitan que la música quede “sin final”, incompleta. El sociólogo Antoine Hennion refrenda esta idea señalando que el “la-la-la” alcanza alto poder expresivo en la música pop porque ofrece mayores inflexiones y acentos que facilitan el canto del colectivo, al menos más que los propios textos de las canciones (1983, p. 182). La “lalaización”, por tanto, no es un olvido de la letra, sino un modo de expresión resolutivo que corrige la falta de memoria con una

<sup>9</sup> Véase la versión “lalaizada” del tema instrumental de Víctor Jara, “La Partida”, realizado por el Colectivo Cueca Sola, en la actividad Memorias Caminadas, el 10 de septiembre de 2022, en el centro de Santiago (Estudios folclóricos, 17 de octubre de 2023b).

solución melocéntrica que promueve la participación de quienes desconocen el texto. Como dicen los transeúntes, “cantar sin letra también es cantar”.

Uno de los aspectos transversales a la protesta es lo que aquí hemos mencionado varias veces: la participación. Como hemos explicado en otros lugares (Spencer, 2017, pp. 36-37, p. 283), la tradición etnomusicológica anglosajona comienza a destacar la participación y la música *amateur* en los años 80, alcanzando estatus conceptual en el trabajo de Finnegan (1989) y textos posteriores como el de Turino (2008). La participación pone la función social y política de la música al mismo nivel que las variables musicológicas “clásicas” que durante décadas dominaron el análisis musical del valor de la música (ritmo, forma, altura, estructura, timbre, volumen, etc.). Por ejemplo, muchas personas van con instrumentos que no se oyen, pero se ven. Les interesa *estar*, mostrar apoyo, “decir” sonoramente, en una palabra, *participar*. Franco Toro, de la Banda Dignidad, dice que la consigna de la música en la protesta no es “hacerlo bien”, no es afinarse, no es ponerse de acuerdo, sino dar volumen. La consigna es tocar “fuerte y feo”: que se escuche porque no se puede ver, que se baile porque se debe disfrutar, que se grite porque no se puede oír y que se marche porque no se puede detener (Spencer, 2023, p. 35). La estrategia es escuchar-gritar-decir y bailar-mover, pero enviando un mensaje político a través de las letras de las canciones (originales o inventadas), las pancartas y los sonidos de los objetos que acompañan a los diversos manifestantes. En esta situación la organización vertical de los sonidos (que llamamos armonía o textura) y la construcción de la estructura sonora (que llamamos forma) interesan menos que el ritmo y el volumen.

Debido a la participación y densificación de la textura musical es que la música adquiere una función de protección, envolviendo a las personas en un aura de “seguridad”. Contrario al formato banda-en-escenario versus público-sentado, la gente se mete dentro de las bandas y las interrumpe, contraviniendo la idea de que la música es para “especialistas” y las agrupaciones musicales son

“estables”. Y es que la afección del cuerpo que es rodeado por instrumentos produce una sensación de resguardo. Esta sensación es real, ya que la mayor parte de los músicos no son perseguidos por la policía, es decir, permanecen “ocultos” por la banda, como defendidos por la aglutinación y la marcha gracias a la presencia de las masas.<sup>10</sup> Esta aura intocable que produce la interpretación en vivo es uno de los elementos que permite la continuidad de la protesta por su protección física en contextos de riesgo. Como dicen los asistentes, “mientras haya música, hay protesta”.

## **Etnografía, representación y cultura popular**

No es este el lugar para hablar de la importancia del trabajo de campo o la etnografía. Sin embargo, en nuestro caso, por medio de esta inmersión hemos podido apreciar de modo más específico el valor sonoro de la protesta como espacio de participación y herramienta estético-política. Sin dejar de reconocer nuestro deseo de representar la materialización sonora de la cultura popular, nuestra labor como investigadores ha ejercido escasa mediación entre los sujetos y las personas, limitándonos mayormente a labores musicales. Lo que hemos encontrado ha sido un espacio para intercambiar opiniones con otros músicos de modo efímero, colaborativo y a veces horizontal; una participación breve pero acordada en consenso con otros músicos, siendo nosotros mismos eso: músicos, pero con menor o ninguna participación en el ámbito de las protestas.

<sup>10</sup> Véase el video donde participamos Felipe Bórquez y Christian Spencer en la marcha “Apruebo de Banda Dignidad” (1 de septiembre de 2022). Este video fue elaborado por nosotros para mostrar la sensación de formar parte de una banda “desde dentro” y “desde fuera” de la caminata (Estudios folclóricos, 11 de octubre de 2023). Ahí puede verse y oírse la diferencia de sonido a partir de la participación de Spencer (en quena) y la filmación de Bórquez (hacia el final). En particular, el carácter envolvente del grupo que marcha, la textura crecida y la participación de diversos instrumentos cuando se está adentro. Agradecemos a Franco Toro el permiso para la participación y filmación.

Tal vez las palabras de Clifford puedan orientar esta idea de manera más clara. De acuerdo a él, los académicos o sujetos con pretensión de autoridad no “vemos el mundo poblado por autenticidades en peligro de extinción”, sino por una multiplicidad de “mundos diferenciados e interconectados que requieren su propio espacio para desarrollarse en el contexto de la modernidad conflictiva” (cfr. Clifford, 1988, p. 5, en Middleton, 1999-2000, p. 81). La etnografía es también esa búsqueda personal: la de un sujeto popular que existe en la calle o tal vez, metafóricamente, en el interior de cada uno/a de los investigadores que nos dedicamos a este tipo de músicas en el espacio público. Por eso creemos que la intención de los académicos no siempre es apropiarse de la música o los sujetos que representan, sino poder participar en ese pueblo observado, reduciendo de modo ficticio la asimetría al mínimo posible. Por eso hemos combinado el trabajo académico-músico (Spencer) con el de músico-musicólogo (Bórquez), tratando en cierto modo de permanecer en el Otro como Uno. Como afirma el mismo Middleton en su texto *Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music*, se trata de permitir que la música misma funde, energice la participación académica, produciendo una fenomenología de respuestas subjetivas guiada por la “teoría implícita” que subyace a una práctica vernácula (Middleton, 1999-2000, p. 79).

Pero queda todavía la pregunta por el sujeto popular. La observación de conjuntos y personas permite apreciar la existencia de un proceso modesto pero real de autorrepresentación de un colectivo que se autopercibe como subalterno, popular y “sonoro”. Son músicos de protestas que reconocen tener pocas mediaciones y no son anónimos. Poseen un mensaje claro y un trabajo musicalmente situado. Su voz surge facilitada por las circunstancias sociales y visibilizada por algunos medios de comunicación (aunque sabemos que en algún momento dejarán de tener esa publicidad), pero con toques autoetnográficos propiciados por las redes sociales y potenciados por el deseo explícito de exposición (auto)biográfica.



Lo anterior no niega la mediación que los investigadores hacemos entre el sujeto y la música/sonido, pero sí la disminuye. Quienes administran la voz popular son mayormente los músicos que gestionan bandas, hacen arreglos, suben videos a Youtube, crean grupos de conversación en redes sociales, producen documentales y manejan su imagen y sus palabras de manera pública. Hay notoriamente lo que Carlos Monsiváis llamaba “elementos recuperables de la cultura popular” (en Alabarces, 2021, p. 116), esto es: aquello arrebatado por la cultura de élite y de conservatorio que ahora tiene un espacio para volver a aparecer, como es el sonido rasgado, la “desafinación”, la repetición sin límites, el error interpretativo, el baile sin forma, el cuerpo semidesnudo, el grito... en suma, lo que Franco Toro llamaba lo “fuerte” y lo “feo”.

La idea de “fuerte y feo” refleja bien la idea de autorrepresentación para interpretar la cultura popular situada. Por un lado, los “errores” no tienen importancia. Lo que importa es alimentar el sentido político de la marcha, no la calidad musical (para eso hay otros momentos). Esto no implica abandonar los parámetros básicos de la *performance*, como el ritmo o la coordinación, pero sí las sutilezas de la afinación perfecta o el contrapunto para la sinergia colectiva. En estos casos, armonía y volumen se convierten en las principales herramientas de trabajo. Por otro lado, hay poco ensayo, porque se da énfasis al *momentum* de la integración, a la posibilidad de situarse “fuera de las reglas” para criticar y para encontrarse con otros, como dice Scott (2003). Cualquier persona se suma sin necesitar esquemas o formas predefinidas: todo es “de oído”, seguimiento, todo es “estar ahí”. Tocar “fuerte y feo”, entonces, es la manera de visibilizar el sonido como actor político o –inversamente– “auralizar” la protesta como forma de mensaje social. El objetivo es producir significados por medio de los cuales interperlar, descentrar y espectacularizar el poder, hasta desestabilizarlo (O’Connell y Duncombe, 2018).

La voz de los músicos, dice Middleton en *Voicing the popular* (2006, p. 23), es una de las formas que adopta el sujeto popular. Esto

es importante en la sociedad actual, porque opera como una “contracultura de la modernidad” que es “constitutiva de la modernidad misma”, o sea que la alimenta y en cierto modo la justifica y produce. Así, el sujeto que asiste a la protesta –tensionado en su identidad– proyecta su crítica a través del sonido y el espacio físico. Busca ser escuchado y leído como un actor veraz que se representa a sí mismo por medio de su canto, sonido y música, dando un mensaje a la sociedad que lo ve pasar. Para quienes estamos observando, sus acciones no son fácilmente decodificables pero se pueden agrupar, identificar y geolocalizar para percibir el mensaje mayor, que es el deseo de solidaridad y justicia social. Como dice Samantha Banerjee estudiando el caso de Calcuta, las expresiones de la cultura popular son una fragmentación de experiencias, no son unitarias, sin embargo, pueden alcanzar poder de representación o de estrategia (Banerjee, 1989) para lograr enviar un mensaje o crítica política (Scott, 2003). En palabras de Natalia Bioletto (2020, p. 85) en su interpretación de “Un violador en tu camino”, de Las Tesis, son “experiencias senso-afectivas que se abren en la percepción sonora, en el habitar el mundo desde el sonido y en los modos de simbolizar lo que fue escuchado a través del lenguaje, la poesía o los afectos”, lo cual da paso “a un proceso generativo que transforma a un tiempo la ética de la escucha y al sujeto político”.

## Conclusiones

¿Cómo es la música en las protestas? ¿Qué hace la gente con ella? ¿Acaso es distinta a otras músicas? En este capítulo hemos intentado responder a estas preguntas asumiendo la existencia de un sujeto popular colectivo (bandas, grupos de protesta) e individual (músicos) que es capaz de crear, organizarse y enviar un mensaje político nítido a través de músicas y discursos.

El texto ordenó el debate en tres partes. Primero, explicamos la existencia de una *cultura musical de protesta* sustentada en el

movimiento de personas y bandas por medio de las cuales se da música *en vivo* y espacios de libertad de expresión (comúnmente no disponibles en la ciudad). Estos elementos definen el repertorio, la distribución espacial y la improvisación que podemos observar en el entorno de las protestas. Muchos de estos rasgos ya estaban presentes en los ciclos de protestas anteriores de modo más o menos explícito, pero con el estallido social de 2019 alcanzaron mayor profundidad política y mayor diversidad musical. La especificidad de esta música la hace distinta a la canción social o de protesta, particularmente debido a su condición espontánea y almacenamiento en la memoria y las redes sociales (no en el disco), así como su legitimidad ganada en terreno, la cual es distribuida en otros espacios posteriormente (Spencer, 2023).

En segundo lugar, analizamos los principales rasgos musicales de la protesta y lo que las personas hacen con esa música. Mencionamos aquí la importancia de los arreglos (a dos voces), la variación del ritmo en función de la marcha (procurando sincopar géneros musicales), la existencia de espacios de improvisación, la adición de texto a las canciones instrumentales (o *lalización*), la participación de músicos (profesionales o *amateurs*) o personas ajenas a las bandas musicales y, por último, el efecto envolvente del sonido de la protesta, algo que opera como un manto de protección frente a la violencia. Estos seis rasgos definen la música de la protesta chilena, hecha en un contexto de riesgo y violencia, con poco ensayo y de manera integradora a partir de los principios de la justicia social y la solidaridad.

En la sección final del texto hemos reflexionado sobre la condición de subalternidad de los sujetos involucrados. No hemos hablado de los modos de resistencia y organización de las bandas, que ya fueron tratados en otro lugar (Spencer, 2023). Nos parece que estamos frente a un caso de autorrepresentación de la cultura popular en el sentido de un sujeto que es capaz de articular una voz propia, con medios autogestionados y un articulado concreto de aspectos singulares (musicales) por medio de los cuales hace una crítica

política y demanda un espacio de acción. Siguiendo las reflexiones de Philip Bohlman (2005, p. 210), la música no puede ser concebida solo como un objeto “en sí mismo”, sino también como una manera de traducir la subjetividad y objetividad de una otra entidad. La protesta, en este sentido, posee una condición aural –una historia audible– adherida a ciertos sectores sociales que demandan atención por medio de un ambiente sónico y musical concreto y con una notoria conciencia social de cambio.

Lo anterior no niega la existencia de una mediación nuestra como investigadores, aunque pensamos que esta ha sido reducida al mínimo posible y gestionada de un modo horizontal. Es interesante ver que muchos de los videos aquí citados han sido hechos por las propias bandas, al igual que sus discursos y fotografías posteadas en redes sociales, pero ha sido a partir de la publicación de artículos que muchas de estas bandas se han hecho conocidas en América Latina y Europa (como en el trabajo de Azahar, 2021; Videla, 2022; Ritter, 2023; Álvarez y Bronfman, 2023). Esto refrenda la idea de la mediación académica del sujeto popular, aunque en las propias entrevistas no parece ser un tema que esté en la preocupación de los protagonistas. Pensamos que esto puede deberse a que –como hemos sostenido aquí– su voz tiene espacio y ha conseguido calar en la sociedad chilena, aunque los éxitos políticos de ese mensaje han sido, hasta hoy, escasos.

A partir de estas reflexiones es posible pensar de otro modo las características de la música política en el entendido de que, aún en una condición social excepcional, esta logra adaptarse a los sujetos e identidades que la usan para alcanzar rasgos singulares.

1. El comportamiento humano, la práctica musical y el sonido cambian en contextos de protesta. Se toca, canta, dice o baila en un contexto de riesgo protegido al interior de un espacio de intensa interacción social alimentada por ideales políticos. Se trata de lazos débiles que fomentan la sociabilidad pero resguardan la *performance* individual. Al ser en vivo y ocupar un espacio en la calle,

el cuerpo posee más libertad y el sonido se hace más diverso, incorporando objetos, ruidos, paisajes sonoros y otros elementos que muestran la condición aurál de la protesta –de su representación, como decía Bohlman–, no de la “música misma”. La violencia es el trasfondo de la acción política e imprime inseguridad, pero también una intensidad que motiva la ocupación del espacio público por parte de las bandas.

2. La improvisación, la música *en vivo* y la extrema libertad de la música en la protesta introducen una sensación de impredecibilidad. Es la impredecibilidad del sonido, pero también de la realidad del momento, la cotidianeidad de la revuelta causada por una anomia temporal que se siente al caminar por la calle y se refleja en la frase “no sabemos lo que va a pasar”. Este fenómeno desestabiliza porque constituye una forma de desorden, un estar “fuera de las reglas”, usando la expresión de Scott (2003). El mismo Scott dice que hay ciertas formas expresivas colectivas, como ritos, bailes y carnavales, que son modos de “representación de la resistencia”, pero luego se vuelven ellos mismos resistencia. Son expresiones que requieren el uso de códigos, son dinámicas y no tienen un centro ni un texto básico; momentos de creatividad rizómica que, debido a su condición múltiple, no pueden ser eliminados de golpe. Si no suena el bombo, suena el saxofón y, si no hay nada, el ritmo continúa (en la mente o en la calle) hasta que todo se disuelve. Pero incluso luego de su disolución, la música permanece en otras formas, como poemas, posteos en redes, fotografías y otros, multiplicando la expresión y su sonido de fondo.

Vista así, la música de la protesta es un mensaje y una estrategia de sobrevivencia, una táctica para permitir lo que no se suele ver, un despliegue de competencias que opera en un sentido contrario porque *quita* en vez de dar, *saca* en vez de agregar: elimina partes de la música para simplificarla (aun sabiendo armonía y contrapunto), resume el ritmo (aun sabiendo polirritmia y percusión) y “desafina” los instrumentos conociendo la frecuencia en la que deberían

estar y el modo en que pueden “sonar bien”. Es un capital cultural invertido respecto de la cultura de conservatorio, porque su fin no es hacer pedagogía para disciplinar el cuerpo, sino lo contrario: permitir la aparición de una voz propia.

Tanto en el caso chileno como en el de otros países de América Latina, la emergencia de las protestas desde 2019 dejó en claro la persistente disputa por el espacio público, estableciendo comunidades acústicas efímeras que rompen el silencio comúnmente aceptado (Castro, Goubert y Velásquez, 2021, p. 82). El ruido de las bandas es desde esta época parte del ruido político general de la revuelta social, un *medio* para representar al pueblo estableciendo nuevos códigos no visuales, sino sonoros, pero igualmente políticos (Domingo y Méndez, 2023).

## Bibliografía

A-Radio Berlin (16 de enero de 2020). Rizoma Alzada [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=paCWM2PX2qw&t=82s>

Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Alabarces, Pablo, y Azcurra Mariani, Ana Clara (2021). Ladrones, infames y ventrílocuos: sobre la narrativa de las voces subalternas. *Comunicación y medios*, 30, 80-90.

Álvarez, Ricardo (2023). Carnaval Mil Tambores 2021 (Valparaíso, Chile): el retorno a la calle luego de la revuelta social y la pandemia. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 18(2), 64-83.

Álvarez, Ricardo y Bronfman, Paulina (2023). Banda Dignidad: Carnival, Artivism and Liminality in the Chilean Social Outbreak of October 2019. *Music and Resistance: From 1900 to the Present*, 317-338.

Ardito, Lorena y Puente, César (2021). Alegría a contracorriente: los muchos carnavales de Santiago como espacios de reconstrucción comunitaria. *Contrapulso*, 3(2), 90-108.

Azahar Folgar, Christina Marie (2021). *Resonance and Resistance: Feminist Worldmaking and Musical Practice in Chile* [Tesis de doctorado]. University of California, Berkeley.

Banerjee, Sumanta (1989). The parlour and the streets: elite and popular culture in nineteenth century Calcutta. Calcuta: Seagull Books.

Barbosa, Fernanda et al. (2023). Una escena musical sentipensante en la transición posacuerdo en Colombia: el caso de la Casa de la Paz. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(2).

Barros Cruz, María José (2019). Ana Tijoux y el movimiento estudiantil chileno del 2011: música, activismo y cuerpos en resistencia en “Shock”. *Índex, revista de arte contemporáneo*, 8, 124-132.

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (2004). Introducing Music Scenes. *Music scenes: local, translocal and virtual* (pp. 1-15). Vanderbilt University Press.

Bioletto Bueno, Natalia (2020). Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance “Un violador en tu camino” por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 71-91.

Bioletto Bueno, Natalia y Spencer, Christian (2020). Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 3-27.

Bohlman, Phillip (1988). *The study of Folk Music in the modern world*. Indiana: University Press.

Cárdenas-Neira, Camila y Pérez-Arredondo, Carolina (2023). La construcción de una narrativa mítica multimodal del negro mapachos tras las protestas del 18-O en Chile. *Literatura y lingüística*, 47, 433-456.

Castro, Daniel; Goubert, Beatriz y Velásquez, Juan Fernando (2021). Two Anthems and a Joke: Sounding the Colombian Uprising, 2019- 2021. *Americas*, 30(1), 58-93.

Connell, John y Gibson, Chris (2003). *Sound Tracks: popular music, identity and place*. Londres: Routledge.

Cortés Rojas, Ignacio (2020). Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 53-69.

Díaz Araya, Alberto et al. (2020). Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno. *Boletín Música Casa de Las Américas*, 54, 129-150.

Domingo, Daniel y Méndez, Antonio (2023). Comunicación en conflicto: la función del ruido en la crisis social. *Revista EstuDAV*, 38, 111-128.

Donoso Fritz, Karen (2008). ¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989. En Verónica Valdivia, Julio Pinto y Rolando Álvarez (eds.), *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta* (pp. 231-290). Santiago: LOM ediciones.

Duncombe, Stephen (2018). An age of protest, protest for age. En *Protest. The aesthetic of resistance* (pp. 92-109). Zúrich: Lars Müller Publishers.



Estudios folclóricos (17 de octubre de 2023a). Bella Ciao - La Gran Comparsa del Pueblo [Video de YouTube]. <https://youtu.be/cGhHhNGnQ4M?si=DQtqRw5ybBdy0SrP>

Estudios folclóricos (17 de octubre de 2023b). La partida - Colectivo Cueca Sola [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=MlRRR3Kn8Z0>

Estudios folclóricos (11 de octubre de 2023). Participación en “Apruebazó” con Banda Dignidad (2022) [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=HjWDHE2tysA>

Estudios folclóricos (10 de octubre de 2023). Lakitas, 18 de octubre de 2022, a tres años del Estallido Social [Video de YouTube]. <https://youtu.be/WRFWY6c5yXQ?si=4K90VfnjZusKmDyl>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023a). El pueblo unido jamás será vencido - La Gran Comparsa del Pueblo (Audio) [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=oEBxlf7L28>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023b). El derecho de vivir en paz - La Gran Comparsa del Pueblo [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=zwVU8WP1NGk>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023c). Mujer bailando en las protestas de 18 de Octubre 2021 [Short de YouTube]. <https://www.youtube.com/shorts/NdQdpJQ2hfY>

Franco Toro (7 de marzo de 2020). Banda Dignidad - Súper Viernes 6/3/2020. [Video de YouTube]. <https://youtu.be/W2Yd2eLWTKE?si=mMISsEfSUR4eWEGr&t=325>

Garcés, Mario (2020). *Estallido social y nueva constitución para Chile*. Santiago: LOM Ediciones.

González Rodríguez, Juan Pablo; Rolle Cruz, Claudio y Ohlsen, Óscar (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hall, Stuart (ed.) (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Hedinger, Johannes y Rogger, Bassil (2018). Provocation-protest-art. A ménage-à-trois. En *Protest. The aesthetic of resistance* (pp. 118-121). Zúrich: Lars Müller Publishers.

Hennion, Antoine (1983). The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music*, 3 (Producers and Markets), 159-193.

Ibáñez, Fabiola y Stang, Fernanda (2021). La emergencia del movimiento feminista en el estallido social chileno. *Punto Género*, 16, 194-218.

Juan Rivas Lopez (18 de marzo de 2020). Plaza de la Dignidad. Bella Ciao [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=JZKx2ZC\\_JFw](https://www.youtube.com/watch?v=JZKx2ZC_JFw)

Lombana-Bermudez, Andrés y Rodriguez, Sergio (2023). Desbordando hashtags de Twitter: La protesta digital k-pop en el Paro Nacional de 2021 en Colombia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 16(2).

López Cano, Rubén (2011). Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus*, 16(2), 57-82.

Lozano, Andrea del Pilar. (2022). A trilha sonora do conflito na Colômbia: reconstruindo a história partir da música de suas juventudes. *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 21(42), 37-62.

Mamani, Manuel (2013). Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, 1(2).

Marcus, Scott L. y Reynolds, Dwight F. (1994-1995). Musical Narrative Traditions of Asia. *Asian Music*, 26(1), 1-7.

Mare, Federico (2020). La primavera de Chile: revuelta popular y estéticas callejeras. En *Luchas sociales, justicia contextual y dignidad de los pueblos* (pp. 295-312). Santiago de Chile: Ariadna.

Middleton, Richard (1999-2000). Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music. *Repercussions*, 7(8), 77-103.

Middleton, Richard (2006). *Voicing the Popular. On the subjects of popular music*. Nueva York: Routledge.

Pérez Valero, Luis (2022). Poéticas políticas y sonoras: pasado, presente y resignificación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 17(1), 278-293.

Polk O'meara, Caroline y Tretter, Eliot M. (2013). Sounding Austin. Live music, race, and the selling of a City. En Fabian Holt y Carsten Wergin (eds.), *Musical performance and the changing city: post-industrial contexts in Europe and the United States* (pp. 52-76). Nueva York: Routledge.

Ramos, Ignacio y Palominos, Ignacio, (eds.) (2018). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Rimbot, Emmanuelle (2008). Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: La canción urbana de raíz folklórica en Chile. *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 16 (enero-diciembre), 59-89.

Ritter, Jonathan (2023). Introduction: Music, Politics, and Social Movements in Latin America. *Latin American Perspectives*, 50(3).

Rocamora, Martín; Jure, Luis y Biscainho, Luiz (2015). Tools for Detection and Classification of Piano Drum Patterns from Candombe Recordings. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*.

Rodríguez Musso, Osvaldo (1988). *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.

Rojas Vilches, Natalia Sofía (2022). Movimiento estudiantil feminista chileno: impactos en los movimientos sociales y la sociedad civil. *Campos en Ciencias Sociales*, 10(2).

Ross, Jaan; Marju, Raju y Välja, Laura (2015). Estonian children's improvisational songs, the nature of performance and songs' coherence with the Western tonal musical canon. *Musicae Scientiae*, 19(3), 282-300.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, D. F.: Era.

Serrano Finetti, Francisco Javier (2022). La presencia del sikuri metropolitano en las protestas de noviembre del 2020 y dos de sus melodías. *Revista Kaylla*, 1(1), 97-110.

Simonetto, Patricio y Shalloe, Thomas (2023). Uprising on the Dance Floor. New Chilean Pop and Protest in Postdictatorship Chile. *Latin American Perspectives: a journal on capitalism and socialism*, 50(3), 71-86.

Spencer, Christian (2017). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.

Spencer, Christian (2020a). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 28-51.

Spencer, Christian (2020b). Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020). *Revista Argentina de Musicología* 21(2), 21-60.

Spencer, Christian (2023). Música, fuego y topofilia. El caso de la Banda Dignidad (2019-2021). En *Musicologias em interpelações contemporâneas* (pp. 25-43). Goiás: Appris Editora-UFG.

Turino, Thomas (2008). *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Urzúa Martínez, Sergio (2015). ¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?: Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. *Última Década*, 23, 39-64.

Vich, Victor (2021). Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles. Buenos Aires: CLACSO.

# Incidencias sonoras del indigenismo

## Lo mapuche en Pascuala Ilabaca

Laura Jordán González

■ Doi: 10.54871/ca24ct66

### **Indigenismo musical en Chile**

El indigenismo, entendido como “el estudio, la celebración y la incorporación de los indígenas a los proyectos de Estados-Nación” (Bigenho et al., 2018), no se ha desarrollado en Chile de manera sostenida y profunda, ni a un nivel general de políticas estatales ni a uno más específico como el de la creación musical (Wolkowicz, 2022; Minks, 2023). De hecho, para la gestión de “diferencias culturales” internas en la configuración de una tantas veces anhelada identidad nacional, la matriz predominantemente legitimada ha sido la española y, secundariamente, la de un mestizaje idealizado. Por ejemplo, en *La raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos* (1904), el intelectual conservador proclive a la eugenesia, Nicolás Palacios, presentaba a un araucano (mapuche) que parecía asimilable al conquistador europeo por su hidalguía, su arte de lucha, su “psicología varonil o patriarcal”. Allí, siempre descrito en tiempo pasado y acudiendo a fuentes coloniales de los siglos

XVI y XVII, el araucano no tenía para Palacios ninguna vigencia en tanto raza autónoma, porque ya habría sufrido mestizaje. Este enfoque se ha explicado en términos de un colonialismo interno, basado en una matriz colonial fundada en la conquista, pero renovada durante la segunda mitad del siglo XIX mediante “formas de legitimación, ya no construidas desde la otredad continental, sino esgrimidas como fronteras interiores, territoriales y morales, que se presentan, para el ideario nacionalista criollo como lastres en el camino a la civilización y el progreso (Alvarado Lincopi, 2021, p. 60).

La mirada racista que observa la herencia indígena como un problema que se debe superar difiere de otras expresiones afirmativas del indigenismo, que sí reivindicaban la cultura y la ancestralidad nativa, pero aún como componentes de una nación imaginaria en construcción, para la cual la cultura araucana deviene una oportunidad de diferenciación respecto de otras naciones occidentales. Un ejemplo de este indigenismo se encuentra en un escrito de la década de 1920 del músico e investigador, Pablo Garrido, donde se defiende de las acusaciones de “europeizamiento”, proponiendo en cambio virar la atención hacia los cantos, danzas, literatura y costumbres araucanas, y a las estéticas de fueguinos y araucanos “que nos pertenecen de hecho” (Jordán y Salazar, 2022, p. 36). En la música, el caso más emblemático de indigenismo, por su profundidad y excepcionalidad, es el del compositor Carlos Isamitt, cuyo íntimo contacto con comunidades mapuche le permitió no solamente obtener material sonoro para sus composiciones, como era la costumbre del nativismo, sino también ofrecer lecturas concienzudas, bajo la forma de estudios y ensayos, de lo que fue sistematizando como “música araucana”. En dichos escritos, recientemente compilados por Freddy Chávez, destaca una retórica identitaria que ubica a las expresiones indígenas como pertenecientes a “nuestro patrimonio artístico popular” (2022, p. 21). Con matices, esa premisa de dominio nacional sobre las culturas autóctonas es una constante en la imaginación musical chilena. Como apunta Claudia Zapata,

en ambas miradas hacia lo indígena se expresan las jerarquías coloniales, ya sea a través de discursos que lo presentan en términos de salvajismo y barbarie, ya sea mediante otros discursos solidarios que depositan en aquella parte de la población la reserva moral y la fuente de alternativas de vida (2019, p. 59).

Evidentemente, la configuración del sujeto indígena, y específicamente del mapuche, como uno autónomo y deslindado de otros sujetos idealizados (el roto chileno, el proletario, el campesino u otros) ocurre en décadas posteriores a los textos aquí referidos, de manera que más que acusar la “apropiación” por parte de dichos intelectuales, conviene intentar observar cómo la posicionalidad de quienes escriben y quienes componen va variando frente a un “indígena” coetáneo, que se va definiendo coyunturalmente de manera diferenciada.

Ahora bien, salvo error, el desarrollo del nacionalismo musical en Chile, de la mano de los estudios folclóricos, no persistió en la búsqueda de una síntesis como la que ansiaban Garrido e Isamitt, sino que trató por sendas paralelas las culturas de la nación chilena (configuradas en torno al huaso y a la zona central, como muchos autores han comentado) y la cultura araucana o mapuche. Si bien en las investigaciones de la folclorista Margot Loyola hubo un persistente interés por “rescatar” y “representar” la música araucana, esta no se subsumía a la concepción de la música folclórica nacional chilena. Tal vez por presentarse con características notablemente diferenciables en términos de su estructura tonal –autores como Pedro Humberto Allende (1945) remarcaron su distintiva interválica y su temperamento–, las melodías recolectadas y sus estilos han sido escasamente integradas en las composiciones de inspiración folclórica que intentan representar “lo chileno”. Sin embargo, al mantenerse como corpus diferenciado –aun bajo procesos de contextualización– las expresiones sonoras mapuche se han abordado como parte de unas culturas folclorizables. La folclorización de las culturas indígenas, siguiendo a Lepe-Carrión, corresponde a:



un momento en que el discurso intercultural construye criterios de distinción o valorización de un conjunto de creencias, comidas, costumbres, bailes, artesanías, leyendas, músicas, etc., que luego pasarán a formar parte del acervo 'cultural' de la etnia a la cual el Estado, y la sociedad en su conjunto, reconocerán en sus derechos como legítimas expresiones culturales y lingüísticas (Lepe-Carrión, 2018, p. 332).

## Indigenismo en la música comprometida

Es inviable revisar aquí una genealogía completa del indigenismo musical. En cambio, propongo examinar qué tipos de representaciones de lo indígena circulan en las músicas populares cuyos autores e intérpretes se han alineado con agendas progresistas o, antes, revolucionarias. En el caso de la Nueva Canción Chilena, probablemente el proyecto cultural de mayor envergadura en la búsqueda de una conversación entre música y política, la tematización de lo indígena se vio en general tamizada por dos estrategias: por un lado, la generalización de lo andino como lo indígena *passé-partout*, como una llave maestra que sintetiza cualquier presencia originaria (contribuyen a visibilizar esta tendencia, de distintas maneras, Fairley, 1986 y Ríos, 2008); por otro lado, la sumisión de lo indígena bajo la figura del campesino, sujeto idealizado que representaba los problemas de la ruralidad (Jordán, 2014). Más puntualmente, Javier Rodríguez ha reflexionado sobre los procesos de autoexotización de la Nueva Canción Chilena en el exilio, donde se exacerbaban pertenencias imaginarias a una indigenidad general y, singularmente, a una herencia incaica que articulaba los tópicos de la temporalidad remota y la distancia física (Rodríguez, 2015 y 2018). En esos casos, las temáticas de lo indígena aparecen menos como un abordaje de problemáticas políticas contemporáneas que como revestimientos identitarios que contribuyen a un *ethos* latinoamericanista.

En un trabajo reciente, discutí cómo la presencia de lo mapuche dentro de la Nueva Canción Chilena era escueta, quedando subsumida por ese paraguas de lo indígena que Fairley asoció con la música andina. Ahora bien, aparte de algunas canciones de Víctor Jara (Navarro, 2022), la indagación de Violeta Parra en torno al canto mapuche (Miranda et al., 2017), además de unas contadas piezas de otras agrupaciones, el conjunto Illapu sí incluyó desde los inicios de su carrera de 50 años referencias primero a los araucanos –figuras del pasado mistificadas– y mucho más tarde al weichafe actual: luchador que disputa la soberanía territorial (Jordán, 2024). Allí observé la potencia de un desplazamiento desde los mecanismos establecidos de la representación tópica de lo indígena –que funcionaba convencionalmente citando vocablos, instrumentos, indumentarias y melodías– a la implementación de dos estrategias: por una parte, la integración de modos diferentes de comprender el entorno sonoro y, con ello, la virtual desestabilización de conceptos occidentales de la teoría musical; y por otra parte, el cultivo de la colaboración de músicos chilenos con artistas autoidentificados como indígenas.

La expansión del espectro que implica la integración de extractos sonoros *sampleados* de actividades mapuche –no solo rituales rurales sino también sus versiones *champurriadas* (mezcladas) de la ciudad– posibilita acercarse a la problemática conceptual y epistémica que atraviesa la persistente dificultad de inscribir las prácticas populares-indígenas en los formatos occidentales de la canción, del folclor, del himno o cualquier otro. Creo entonces, retomando el concepto de colonialismo acústico de Luis Cárcamo Huechante, que aparece un potencial transformador al dialogar con la concepción de escucha atenta y profunda, *allkütun*, que invita a escuchar incluso en el silencio: “Mapudungun, al identificar al lenguaje con la tierra, se sale de la lógica antropocéntrica y expresa un territorio de resonancias vastas y múltiples: es la fonética de un universo poblado por seres que susurran, murmuran, hablan, gritan, sollozan o cantan” (2014, p. 67).

Como ejercicio, propongo detenernos a escuchar, desmenuzar e interpretar la producción musical de una artista que se ha perfilado con una propuesta creativa “comprometida”, vocera de ciertas luchas feministas, pero también partícipe de la circulación de demandas por más derechos sociales, contra la represión del pueblo mapuche, entre otras consignas contemporáneas: Pascuala Ilabaca. A diferencia de la Nueva Canción Chilena que ha sido profusamente estudiada y pensada en búsqueda de la articulación entre lo político y lo sonoro, la música de una generación más joven, a la que pertenece Pascuala Ilabaca, ofrece un contexto temporal y estético diferenciado que necesita ser aún interrogado.

La muestra de un par de canciones de sus grabaciones junto al grupo Fauna permite activar una conversación, en los términos de la configuración de ideas sonoras, acerca de modalidades de representación de las luchas indígenas en el marco de la promoción de discursos que proponen otro Chile posible. Así, espero suscitar a partir del análisis de su composición y *performance* musical una discusión que atienda al modo en que hoy se presentan sonoramente algunas expresiones de la colonialidad y que explore posibilidades que se encuentran más allá de la folclorización.

## **Representaciones de lo mapuche en Pascuala Ilabaca**

El proyecto de Pascuala Ilabaca y su grupo Fauna puede categorizarse, *grosso modo*, como música *indie* (Figueroa-Bustos, 2021). Perteneciente a una generación de mujeres músicas que Lorena Valdebenito caracteriza en términos de “la exploración de una sonoridad de raíz tradicional latinoamericana” (Valdebenito, 2017, p. 118), se reconoce como parte del *neofolk* (Becker, 2011) o, junto a un puñado de artistas, se le ha descrito como parte de una “nueva” Nueva Canción Chilena (Pino-Ojeda, 2020). A través de una mezcla de sonoridades de la India (país donde vivió cuando niña) y de América Latina, se mueve en escenarios vinculados con la *world*

*music* y también participa de actividades comprometidas políticamente, como actos solidarios.

Una revisión transversal de la discografía de Pascuala Ilabaca y Fauna (que comprende cinco álbumes de estudio, entre 2010 y 2023) permite identificar al menos cinco canciones cuyas letras abordan explícitamente historias que atañen al pueblo y la cultura mapuche: “Señas para llegar al mapu”, “Machi”, “Pájaro niño”, “Sea como sea” y “Agua de río”; además de numerosas otras piezas en que se evocan sus sonoridades mediante el uso prominente del *trompe* y la *trutruka*. Se suman también las versiones de “Nguillatun” y “Arauco tiene una pena”, originales de Violeta Parra. Asimismo, más de una decena de sus canciones tratan cuestiones de la cultura andina y de los pueblos originarios que habitan el norte de Chile y los países vecinos de Argentina, Bolivia y Perú.

Analizando la producción cultural de Pascuala Ilabaca a la luz de los movimientos y discursos feministas de la última década, Christina Azahar ha proporcionado el estudio más detallado sobre esta cantautora y su creación. En cuanto al tratamiento que le da a temáticas indígenas, Azahar discute –a través de la canción y el video de “El baile de Khoyaruna”– la manera en que esta artista se presenta a sí misma como una *outsider*, perteneciente a un sector social que se ha beneficiado de la injusticia colonial, pero que está dispuesta a reconstruirse desde epistemologías indígenas (2021, p. 61). La naturaleza controversial de su propuesta musical, que no permite esquivar los cuestionamientos por apropiación, pero que tampoco admite una simplificación como puro engaño, es valorada por la autora, señalando que la posicionalidad de Pascuala Ilabaca como una mujer blanca representando a la cultura indígena (a través de una canción y video como este) debe ser tomada en cuenta puesto que:

demuestra que a través de estas mismas imperfecciones y desequilibrios en la representación, el video ha tocado una fibra sensible ayudando a los espectadores a lidiar con sus identidades étnicas mixtas

y su pérdida de conexión directa con un pasado indígena compartido (pp. 70-71, mi traducción).

La perspectiva que plantea Azahar invita a revisar los alcances y limitaciones de la propuesta de Pascuala Ilabaca, instando a abordar precisamente las contradicciones que se encarnan en ella.

En lugar de ofrecer aquí un análisis pormenorizado de las canciones que remiten al pueblo mapuche, me sirvo de un par de ejemplos para reflexionar sobre el uso diferenciado de dos procedimientos de representación, entendiendo que ellos pueden alumbrar algunas comprensiones de la pertinencia y no pertenencia de lo mapuche.

En la canción “Machi”, editada en su disco *Diablo rojo, diablo verde* (2010), la cantautora utiliza el mapudungun para contar una historia que describe la iniciación de una machi, autoridad espiritual mapuche. La letra proviene de los relatos del *longko* Pascual Coña, que fueron publicados en el libro *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* en 1930, a partir de un testimonio oral transcrito por Ernesto Wilhelm de Moesbach y revisado por el lingüista Rodolfo Lenz. En dicha publicación se utiliza un procedimiento de doble columna, mapudungun-castellano, que se estabilizaría a lo largo del siglo como un método propicio para la publicación de la poesía mapuche. Pascuala Ilabaca toma uno de estos relatos bilingües para cantarlo en ambas lenguas. La decisión de cantar en un idioma indígena virtualmente desconocido por los hablantes no nativos es destacable, pues pone a circular unos sonidos a los que la audiencia chilena estaba, diría yo, generalmente desacostumbrada.

Sin embargo, la inclusión del mapudungun como idioma central para la vocalización de la canción da cuenta de una transformación en la percepción pública chilena acerca de la comunicabilidad de la lengua mapuche, en el contexto de la canción comprometida. Esto es, durante la época de auge de la Nueva Canción Chilena (en las décadas de 1970 y 1980), la presencia de vocablos mapuche se

limitaba a designar nombres propios (algunos muy famosos, como el del conjunto Quilapayún), pero no era explorada como lengua cantada por parte de personas que se identificaran como no mapuche. Esta incorporación tardía del mapudungun difiere del caso de otras lenguas nativas, como el aymara y el quechua, que sí fueron cantadas tempranamente por solistas y grupos.

Esta tendencia fue notoriamente interrumpida en 1998 con la canción “Bio Bio sueño azul” que Illapu lanzó dentro de su disco *Morena Esperanza*, musicalización de Roberto Márquez a partir del poema homónimo del poeta Elicura Chihuailaf. Si entonces el mapudungun aparecía sin traducción evidente hacia el castellano en la voz hablada de Chihuailaf, en el caso de Pascuala Ilabaca la ejecución sucesiva en ambas lenguas posiciona al mapudungun como una que merece ser comprendida, poniendo en relieve su funcionalidad y facilitando el acercamiento a sus significados por asociación con la traducción inmediata. Como señala Elisa Loncon, “[p]ara que se haga efectivo el derecho lingüístico, las lenguas indígenas tienen que recuperar su uso funcional, es decir, la información, la educación, la comunicación con las instituciones públicas” (Ramay, 2022, p. 266). En ese sentido, parece crucial interrogar la circulación de la lengua a través de canciones destinadas a un público étnicamente diverso. Aunque este gesto pueda ser leído desde la sospecha por la apropiación, así como cuestionarse el recurso de la autoridad blanca para legitimar saberes ninguneados, vale la pena recordar aquí el reclamo de que una enseñanza de las lenguas indígenas sea de incumbencia de toda la población que comparte el territorio (Loncon, 2019). Desde esta perspectiva, el gesto de Pascuala habilita una necesaria revisión de lo que los músicos y músicas chilenas son capaces de ofrecer para el diálogo intercultural. No obstante, como discute Azahar, más que sancionar la legitimidad de estos usos, interesa observar qué tipo de discusiones puede suscitar entre las audiencias interpeladas. Si, como he dicho, Pascuala Ilabaca se inserta en una escena de *world music*, es preciso preguntarse cómo la

movilización de estas representaciones conecta o no con las expectativas de quienes consumen músicas del mundo.

En esta canción, el uso de patrones rítmicos irregulares y la repetición de una parte de la letra en una lengua “otra” interna se articulan perfectamente con las estrategias de la *world music*, como una etiqueta que celebra la diferencia y se caracteriza por mezclar rasgos descontextualizados de músicas locales del tercer mundo, en búsqueda de un sonido globalizante (Feld, 2000). Otros elementos dialogan con tradiciones más largas de la fusión y el rock progresivo, destacando las texturas y el énfasis en el sonido sutil del platillo de la batería y la intercalación de solos instrumentales-vocales al unísono, como signos de la fusión. De este modo, las estrategias de representación de lo mapuche –concentradas en la historia y la lengua– conviven con otras que conectan la propuesta musical con un consumo desarraigado de sonidos locales, donde se evade la presentación icónica de la cultura evocada (como podría ser, por ejemplo, el uso de la *trutruka* para denotar el contexto mapuche).

La canción “Pájaro niño” (2012), por su parte, muestra una propuesta más fantásica que reflexiona y denuncia las condiciones de violencia que sufre la infancia mapuche bajo la fuerza del Estado chileno. De alguna manera, este ejemplo permite burlar momentáneamente las garras de la homología, al eximirse de convocar a lo mapuche según sus signos más representativos. En su lugar, recurre a marcadores del indigenismo andino que se han convencionalizado singularmente a través del trabajo del grupo de rock progresivo Los Jaivas, aunque se desglosan en elementos presentes en numerosas otras músicas en que se representa lo exótico, como el uso de cuartas y quintas paralelas (Scott, 1998). No obstante, aquí parece ocurrir una sedimentación de segundo orden, ya que otros elementos musicales, como la tímbrica del piano, el bajo y la batería, pasan a representar un modo de hacer, una configuración que sin representar directamente la indigenidad aparece como un modo viable y repetido de alusión a aquella.

La canción “Pájaro niño” fue incluida en una muestra de canciones analizada por el comunicólogo Arturo Figueroa-Bustos con el fin de indagar las articulaciones entre *performance* sonora, letras y contexto social para la “comunicación de lo político” (2021b, p. 46). Aunque el autor no repara en aspectos performáticos ni elementos compositivos de la canción, salvo una breve mención al ritmo, sí sostiene que “la estructura musical y los arreglos instrumentales se articulan fuertemente con la letra para significar distintas situaciones de violencia vividas por un niño en la Araucanía a consecuencia de la acción represiva de la policía” (2021b, p. 47). ¿Cómo funciona dicha articulación? ¿Qué recursos del indigenismo se movilizan? ¿Cómo se representa de manera específica la mapuchidad?

La canción “Pájaro niño” fue escrita por un encargo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en 2013, con el objetivo de denunciar los abusos policiales en territorio mapuche y especialmente la agresión física de niñas y niños heridos por perdigones. A diferencia de su canción sobre la machi, la representación del drama vivido por la niñez mapuche, hostigada por la violencia estatal, presenta un problema específicamente contemporáneo, en el cual el relato cristaliza de manera ejemplar la vulnerabilidad del sujeto indígena en el tiempo presente. No obstante, mediante un relato mitificado, la incalculable “antigüedad” de su pueblo actúa como fuerza redentora, gracias al poderoso vínculo que cada niño guarda con la naturaleza. “Pájaro niño” elabora el tropo de la transmutación zoomorfa en un gesto preciosista que aligera el dolor y sublima el duelo. El vínculo naturaleza-pájaro-canto opera al mismo tiempo como signo convencional del exotismo, contando entre sus innumerables iteraciones las de influyentes figuras como Violeta Parra e Yma Súmac, ambas artistas a las que Pascuala Ilabaca rinde tributo en otros trabajos.

Al mismo tiempo que visita un tópico indigenista, la alusión y encarnación del sonido del ave articula un sentido singular para la producción cultural mapuche. La letra de la canción distingue territorios, Lago Budi e Isla Huapi, así como nombra apellidos de



mapuche afectados por la violencia (Painevil, Millaman) y que tuvieron presencia en medios de comunicación masiva a partir sus demandas políticas, como el *longko* Víctor Queipul. La referencia a los pájaros se encarna a través de la vocalización del trino: “calacala, cala, calaca”. La voz del niño, devenido pájaro, expresa y resuena como un eco de esa historia. Al mencionar el sector del lago Budi, la canción evoca al reconocido poeta Lorenzo Aillapan, a quien un ave mágica le habría revelado en un sueño su tarea de representar a su pueblo y encarnar el espíritu de hombre-pájaro. En la canción, ya no hombre, sino que niño; la vocalización de Pascuala remeda un pájaro cualquiera para traer tal vez “las notas y acentos de su comunicación y el secreto de su lenguaje” (2017, p. 13), ese secreto que ha difundido el hombre-pájaro.

Mediante la introducción de *samples*, la canción incorpora desde el inicio importantes signos del entorno vital: el bosque y el agua, apareciendo el primero como un siseo que confunde hojas y sutiles aves, la segunda bajo la forma de un vaivén de olas. Más tarde, el aire aparece como respiración agitada, marcado como un ruido intrusivo en un momento crucial del asedio al niño que se está retratando.

En la introducción convergen bosque y agua, pero también sonidos instrumentales que nos sitúan en los códigos de la representación prehispánica convencionalizados con el rock progresivo de inspiración “étnica”. Esa sensación de un tiempo remoto es interrumpida por un enunciado en primera persona que proviene del hoy, cuando oímos una voz infantil que cuenta en mapudungun: *Kiñe rupa [...] / Fey lonkontuniefin / welu chumngelu tañi femngen / kimlan.*

A continuación, la narradora principal introduce algunas palabras con aires de mito: “El Antiguo tenía un sol en la mano / en la mano tenía un sol que era un niño / un niño que era hermano de la muerte / le adornaron con perdigones la frente”. Luego escuchamos de nuevo al niño, que relata su vivencia tan simple como incomprensible: “una vez fui tomado preso, de eso tengo recuerdo,

pero el motivo... no lo sé”, una traducción al español de las palabras recitadas antes en mapudungun. Se repite de inmediato el canto de la narradora. Concurren en esta primera estrofa temporalidades divergentes; desde un relato fundacional a la denuncia por la cotidianidad actual hay solo unas palabras de distancia: el niño arquetípico del mito se convierte de inmediato en el rostro común de quienes habitan el Wallmapu a comienzos del siglo XXI. Un coro de voces masculinas continúa relatando los sucesos: “Corre el niño, corre el caballo / el Antiguo lo vuelve pájaro”.

A pesar de que no encontremos aquí *trutrukas* ni el ritmo de *pu-rrun*, dos de los tópicos de representación de lo mapuche, sí es posible conectar el arreglo musical con la tradición de rock progresivo inspirado en temáticas étnicas. La filiación entre la propuesta de Pascuala Ilabaca y Fauna y el sonido a la vez moderno y arcaizante de Los Jaivas se evidencia en las elecciones armónicas, pero sobre todo en las decisiones texturales que presentan numerosas octavaciones y quintas huecas, en un consabido procedimiento exotizante que Los Jaivas supo consagrar en un álbum como *Alturas del Machu Pichu*. De este modo, esta exotización de segunda mano señala las escuchas que median la propia imaginación indigenista de Pascuala y su grupo. Se añade un uso de patrones rítmicos y *fills* de batería idiosincráticamente asociados al grupo, además de una forma musical expansiva que intercala secciones cantadas con extensos interludios instrumentales donde figura especialmente el saxofón.

Vale la pena detenerse aún más en la textura. La voz principal, llevada por Pascuala, es doblada al unísono por un teclado a lo largo de toda la canción. Hacia el clímax, la textura se va engrosando poco a poco, sumando *overdubbing* de la propia Pascuala, así como voces secundarias de otros músicos. En este momento sí se introduce el sonido emblemático del trompe, como una voz más entre el tumulto. El efecto más emotivo se logra, creo, cuando se suma un recitado en voz de niño, a uno y otro lado del estéreo, mediante una relación contrapuntística libre, y una lateralización que subraya la dislocación de la voz como eco, palpitante, aturdido.

¿Cómo puede aportar el análisis de estas canciones para el interrogante que guía este ensayo? Por un lado, parece relevante evidenciar que ninguna de las dos procede mediante una folclorización de la cultura mapuche (que se expresaría tal vez en la incorporación de estructuras rítmicas e instrumentos indexicales de manera sustantiva), sino que acuden a convenciones que la *world music* y el rock fusión han promovido, de manera que la alteridad que significa el sujeto mapuche para los músicos no se encapsula en tópicos que lo individualizan. En cambio, se presenta un tratamiento inespecífico que pudiera por una parte utilizarse eventualmente para abordar cualquier caso, dentro de los marcos de un indigenismo no esencialista. En esta clave, el uso laxo y sin pretensión de autenticidad de los elementos sonoros en juego permiten escuchar no tanto la imaginación del otro como la imaginación del sí mismo: de la artista situada en Chile del siglo XXI, influida por las aperturas del multiculturalismo, pero acaso desobediente a la organización identitaria de los sonidos.

### **Cierre: ¿multiculturalismo sin folclorización?**

Si durante el siglo XX diversos procesos de folclorización se habían llevado a cabo mediante la institucionalización de los estudios folclóricos desde la Universidad de Chile (Minks, 2023), donde las prácticas provenientes de la zona mapuche se trataron como un filón más de las hebras constitutivas de la cultura nacional, en el escenario a comienzos del siglo XXI se vuelve prominente un marco multicultural. En este contexto, como plantea Claudia Zapata, las representaciones de lo indígena han redundado en la búsqueda de lo primigenio en desmedro de lo cambiante, generando imaginarios restringidos y funcionales a la asimilación cultural. Sin embargo, dichas representaciones “son rebasadas por la dinámica sociocultural, con la que colisionan” (2019, p. 56).

Ilustrativamente, durante las semanas del llamado “estallido social” (que se fecha entre mediados de octubre de 2019 y mediados de marzo de 2020), la población movilizada a lo largo del país había expresado una notoria solidaridad con las causas mapuche, a través de cientos de grafitis callejeros que adoptaron frases en mapudungun, expresiones *champurria* (mestizas), alusiones a los mártires y a los presos políticos mapuche, que fueron documentados por Elisa Loncon: “Cambiaron los símbolos representativos de las demandas de los chilenos, ya no son las banderas de los partidos políticos porque no representan el clamor del pueblo, es la wenufoye o bandera mapuche” (Loncon, 2020, p. 213).

En el curso de dichas protestas, en diversas ciudades del sur de Chile se derribaron monumentos que homenajeban a colonizadores y líderes militares de la ocupación chilena del Wallmapu, pero como señala Claudio Alvarado Lincopi, quienes empujaban extasiados las estatuas no eran, a simple vista, personas indígenas. Este historiador reconoce que esta revuelta se halla ligada al tiempo de la Concertación (conglomeración de partidos de centroizquierda que lideró el proceso de reconstrucción de la democracia posdictadura) y el tiempo de la agudización neoliberal representada por el gobierno de Sebastián Piñera, pero agrega que existiría una tercera temporalidad más larga, de siglos, respecto de la cual la población chilena articularía un malestar centenario. Según su mirada, la desmonumentalización y la demanda de una nueva plurinacionalidad no sería competencia solo ni principalmente de los pueblos originarios, sino de todos los habitantes del territorio, expresando “la incomodidad que representa actualmente el guion patrio de los siglos que nos anteceden, su condición blanquecina, elitaria y señorial”. Subraya entonces “la recuperación de una morenidad silenciada, de una condición indígena profunda que busca su lugar público por medio de la wenufoye o la whipala” como indicios que emergen “para imaginar los nuevos contornos de la comunidad política” (Alvarado Lincopi, 2020, p. 101).

Algunos de estos planteamientos, como la declaración de pluri-nacionalidad, fueron posteriormente debatidos durante un proceso de elaboración de una nueva constitución, llegando a plasmarse en una propuesta constitucional que fue finalmente rechazada mediante el voto popular. Pese a ello, el fulgor de las discusiones públicas en torno al reconocimiento de derechos políticos y sociales a los pueblos indígenas, así como sobre las deudas del Estado chileno con el pueblo mapuche en particular, alcanzaron un nivel de publicidad probablemente inusitado. En última instancia, la transformación política y cultural que se vislumbraba no ofrecía solamente una nueva perspectiva para la dignidad de la población indígena, sino que apuntaba a hacerse cargo, en parte, de la colonialidad que atraviesa a la sociedad chilena en su conjunto, como auspiciaba el historiador Fernando Pairican: “En un contexto histórico de razas superiores que se expande por la tierra, en este rincón del mundo en resistencia al colonialismo, se defiende lo contrario: el futuro será en cooperación” (Pairican, 2020, p. 57).

Ante el impasse que provocó la interrupción de esa discusión pública, parece crucial habilitar una revisión de los discursos sobre los sujetos y las culturas indígenas en el campo de la producción cultural chilena comprometida –en su amplio espectro, de progresista a revolucionaria–, ya sea para sopesar la prevalencia del paradigma multicultural, ya sea para indagar en la reconfiguración de las matrices que ordenan las identidades y las relaciones sociales. Desde esta pregunta amplia, este ensayo propuso examinar algunas modalidades en que el indigenismo articula algunas representaciones de lo propio y de lo otro, las que más que ofrecer versiones limpias parecen evidenciar las grietas y contradicciones que persisten. Así, la pertinencia de pensar en la reconfiguración de “lo chileno” –no solo de la afirmación mapuche– sigue resonando para desplazar la cuestión del indigenismo de vuelta a un nosotros no-indígena, puesto que la apertura a otros sentidos de lo sonoro desde el diálogo musical podría eventualmente favorecer un reordenamiento de la propia identidad chilena, mestiza, champurria o tal vez desprovista de nación.

## Bibliografía

Alvarado Lincopi, Claudio (2020). Una razón antropofágica para una constituyente plurinacional. De la nación blanqueada a la comunidad política abigarrada. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 89-104). Santiago: Pehuen.

Alvarado Lincopi, Claudio (2021). *Mapurbeksitán. Ciudad, cuerpo y racismo. Diáspora mapuche en Santiago, Siglo XX*. Santiago: Pehuén.

Azahar, Christina (2021). *Resonance and Resistance: Feminist World-making and Musical Practice in Chile* [Tesis doctoral]. University of California.

Becker, Guadalupe (2011). Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (15), 1-27.

Bigenho, Michelle; Stobart, Henry y Mújica Angulo, Richard (2018). Del indigenismo al patrimonialismo: una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (21-22), 1-21.

Cárcamo-Huechante, Luis (2014). Las trizaduras del canto mapuche: lenguaje, territorio y colonialismo acústico en la poesía de Leonel Lienlaf. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 227-242.

Chávez Cancino, Freddy (2022). Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas. Escritos académicos (1932-1949). Santiago: Fondo de la Música / Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Feld, Steven (2000). A Sweet Lullaby for “World Music”. *Public Culture*, 12(1), 145-171.

Figueroa-Bustos, Arturo (2021a). Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018). *Comunicación y Medios*, (44), 56-67.

Figueroa-Bustos, Arturo (2021b). Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas indie (2005-2018). *Revista Estudios Avanzados*, (35), 41-54.

Guzmán Gutiérrez, Gastón (2017). *Lorenzo Aillapan Cayuleo- Hombre pájaro / Ññümche*. Santiago: Imprenta Maval.

Jordán González, Laura (2014). Les travailleurs au sein de la Nouvelle Chanson Chilienne: la représentation du mineur et l’incarnation du travail musical. *MusiCultures*, 41(1), 132-150.

Jordán González, Laura (2024). Listening to Mapuche sound in Illapu. *Popular Music*, publicado en línea, 1-25.

Jordán, Laura y Salazar, Andrea (2022). *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*. Santiago: Ariadna.

Loncon, Elisa (2019). Racismo encubierto y la resistencia desde la diversidad epistémica mapuche. *Revista Anales. Séptima Serie*, (16), 249-265.

Loncon, Elisa (2020). El despertar de la lengua mapuzugun en el proceso constituyente y la descolonización del pensamiento del pueblo de Chile. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 209-219). Santiago: Pehuen.

Minks, Amanda (2023). *Indigenous Audibilities: Music, Heritage, and Collections in the Americas*. Oxford: Oxford University Press.

Navarro, Víctor (2022). Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara. *Revista Musical Chilena*, 76(237), 197-212.

Pairican, Fernando (2020). Los horizontes coloniales de la república chilena. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 49-71). Santiago: Pehuen.

Ramay, Allison (2022). Conversación con Elisa Loncon: futuros posibles con el mapudungun, la interculturalidad y la descolonización. *Anales de Literatura Chilena*, (37), 261-269.

Rodríguez, Javier (2015). Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. *Universum*, 37(2), 599-618.

Rodríguez, Javier (2018). Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72183>

Scott, Derek (1998). Orientalism and Music Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309-335.

Valdebenito, Lorena (2017). Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. En Juan Pablo González (ed.), *Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibero-músicas* (pp. 112-123). Santiago: Ibero-músicas.

Wolkowicz, Vera (2022). *Inca Music Reimagined*. Oxford: Oxford University Press.

Zapata, Claudia (2019). *Crisis del multiculturalismo en América Latina. Conflictividad social y respuestas críticas desde el pensamiento político indígena*. Guadalajara: CALAS.





# La emergencia de “antinarcocontridos”, o de un género popular en la encrucijada de soberanías

*María Luisa de la Garza*

■ Doi: 10.54871/ca24ct67

En abril de 2022, el Tribunal Permanente de los Pueblos convocó, con motivo de su 50ª sesión, al Tribunal de los Pueblos sobre el Asesinato de Periodistas para abordar los ataques sistémicos contra periodistas en México y, en particular, el caso concreto y emblemático de Miguel Ángel López Velasco, conocido como Milo Vela, quien fue asesinado la noche del 20 de junio de 2011 en su casa del puerto de Veracruz, mientras dormía. De acuerdo con el comunicado emitido por Reporteros sin Fronteras –una de las organizaciones convocantes del evento–,<sup>1</sup> se eligió el caso de Milo Vela porque “reúne todos los patrones de impunidad y violencia extrema que ha enfrentado el periodismo en México por más de una década, sin justicia ni verdad para sus familias”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El Tribunal de los Pueblos sobre el Asesinato de Periodistas es un proyecto organizado por Free Press Unlimited, el Comité para la Protección de Periodistas y Reporteros sin Fronteras, el cual se enmarca dentro de la iniciativa Un Mundo Más Seguro para la Verdad (A Safer World for the Truth).

<sup>2</sup> Los testimonios y los debates que tuvieron lugar en los dos días que duró la audiencia pueden verse completos en la página <https://ptmurderofjournalists.org/es/>

Con este motivo, la cantautora Vivir Quintana fue invitada para que hiciera una canción, y ella compuso “El corrido de Milo Vela”, que fue estrenado el día de la inauguración de la audiencia, el 26 de abril de 2022. Ahora bien, en las horas previas y en los días posteriores, en algunos de los medios informativos en los que se reportó la sesión conmemorativa del Tribunal Permanente de los Pueblos y se habló específicamente de la composición en homenaje a Miguel Ángel López Velasco, la pieza musical fue identificada como un “antinarcocorrido”. Así ocurrió en *Aristegui Noticias* y en otros diarios como *El Portavoz*, de Veracruz, en los que el titular fue: “Vivir Quintana presenta anti-narcocorrido en homenaje a Milo Vela”, o en *Eje Central*, cuyo encabezado fue: “Vivir Quintana lanza anti narcocorrido para dar voz a los periodistas”.

El boletín que Reporteros Sin Fronteras difundió la víspera de la audiencia se titulaba: “Reporteros Sin Fronteras y Vivir Quintana transforman los narcocorridos para exigir justicia por los periodistas asesinados en México”, y en el primer cintillo se podía leer: “Con el objetivo de eliminar la glorificación de los líderes del narco y enaltecer a los verdaderos héroes, aquellos que arriesgan su vida para sacar a la luz la verdad, Vivir Quintana, la famosa cantautora mexicana, compuso un anti-narcocorrido para todo México”. En este caso, la palabra “anti-narcocorrido” aparecía en segundo lugar, pero en primer término se asumía la insólita pretensión de erradicar la glorificación de los líderes del narco; ¿desde dónde se pronunciaban estos propósitos? ¿Qué motivaba estas palabras?

Bien es verdad que hubo medios más mesurados, que calificaron la composición como lo que era: un corrido en homenaje a un periodista asesinado por razones de su labor profesional, como ha habido tantos en la historia de la producción de corridos de crítica social.<sup>3</sup> Así, por ejemplo, en una nota en la web de *Plumas Libres* se

---

mexico/. Por su parte, el comunicado de Reporteros sin Fronteras está en RSF en español (2022).

<sup>3</sup> Aunque en internet es posible encontrar corridos de diversa factura dedicados a periodistas de nivel local, regional o nacional, en la cultura masiva el más célebre quizás

pudo leer: “Vivir Quintana le canta a los periodistas asesinados en Veracruz, con ‘el Corrido de Milo Vela’, a 11 años de su ejecución que continúa en la impunidad”, pero no pocos siguieron la primera línea argumental del boletín de los organizadores y lo que destacaron fue que Vivir Quintana forzaba un quiebre en la lírica de los narcocorridos; entre ellos, el Instituto Mexicano de la Radio, que tituló su nota: “Vivir Quintana busca cambiar las narrativas de los narcocorridos”, y Periodistas Unidos: “Reporteros Sin Fronteras (RSF) y Vivir Quintana transforman los narcocorridos para exigir justicia por los periodistas asesinados en México”.

El “Corrido de Milo Vela” es, sin embargo, un corrido con una manufactura bastante tradicional, tanto en su letra como en su música, y ni una sola de sus estrofas nos da motivo para considerarlo dentro de la narcocultura –como no sea en la medida en que el país entero está inmerso en ella–, porque no parece haber sido hecho *para* una audiencia conformada por integrantes del crimen organizado ni haber sido comisionado *por* ellos. Antes bien, denuncia la pasividad y la colusión de los distintos niveles de gobierno en la muerte violenta de periodistas, y les rinde homenaje.<sup>4</sup>

Se alborotaron las aguas del Puerto de Veracruz,  
una noticia macabra pintó de rojo su azul;  
fue en junio 20 del 11, sé que te acuerdas bien tú.

López Velasco, apellido; Miguel Ángel fue de nombre,  
aquel gran comunicante que se marchó con honores;  
pero su vida arrancaron, junto a dos de sus amores.

---

sea “El Gato Félix”, de Enrique Franco, grabado por Los Tigres del Norte en 1989, en honor de Héctor Félix Miranda, fundador del semanario *Zeta*, de Tijuana, asesinado en esa ciudad en 1988, al parecer por dos guardaespaldas de un político local. Los acusados cumplieron la condena de 27 años en prisión, pero nunca se determinó la responsabilidad intelectual.

<sup>4</sup> El gobierno de Javier Duarte en Veracruz (2010-2016), durante el cual fue asesinado Milo Vela, ha sido en el que más muertes violentas de periodistas ha habido en una entidad federativa, pues además de él fueron asesinados otros 16 –y cuatro más fueron desaparecidos (Artículo 19, 2023)–.

Fue de alto riesgo su oficio y con pasión lo ejercía;  
para cualquier periodista, ay, qué jodida es la vida;  
cuando se buscan verdades, se esconde la policía.

Sigue la pluma encendida, de Milo, Gabo y Yolanda;  
a la verdad no se mata, aunque le arranquen palabras.  
¿Dónde estará la justicia? Donde el gobierno no manda.

Hay llamas que no se apagan, aunque las quieran callar;  
hay velas que son eternas, aunque se las trague el mar;  
como las de Milo Vela, que alumbran la libertad (Quintana, 2022).

Como se observa, la composición aborda uno de los temas más arraigados y consistentes en la historia del corrido: el conflicto entre, por un lado, la conjunción de un gobierno abusivo y represor, un Estado incapaz de impartir justicia y unas fuerzas del orden que se abstienen de cumplir el deber que les marca la ley; y por otro lado, un valiente que representaría los valores de una comunidad subalternizada y que es acallado para siempre de forma violenta. Se trata de un corrido que realiza un trabajo discursivo de *memoria*, pues es claramente un homenaje, pero entraña una *crítica social* al pasar la voz narrativa de referirse a *este* periodista en concreto a involucrar a *cualquier* persona que ejerce este oficio “de alto riesgo” (De la Garza, 2016).

Formalmente, la composición tiene algunos de los rasgos más típicos y más antiguos del corrido, como es la datación, al principio, de los hechos que se narran y una sentencia reiterada en el doble pareado de vocación sapiencial, al final. Se presenta en sextetas octosilábicas una historia trágica por todos conocida, con breves pero densos elementos narrativos y una gran carga lírica que interpela a una audiencia pretendidamente involucrada de forma estrecha con los personajes del relato, pues se hace referencia a ellos de manera cercana: “Milo, Gabo y Yolanda”, cuyas plumas seguirían encendidas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Se refiere a Gabriel Hüge y a Yolanda Ordaz, periodistas también de Notiver asesinados en los meses posteriores. Cabe señalar que algunos otros rasgos específicos de Miguel Ángel López Velasco que le daban mayor cercanía estaban expuestos en

Entonces, ¿por qué un corrido elaborado a la usanza más tradicional no podía utilizar su nombre? ¿Por qué llamarlo “antinarcorrido”? Antes de seguir, dejemos aquí constancia del veredicto emitido por el Tribunal de los Pueblos sobre el Asesinato de Periodistas, según se leyó en la audiencia final, que tuvo lugar en La Haya el 19 de septiembre de 2022, y que se replicó el mismo día en el centro histórico de Veracruz, a pocos metros de *Notiver*, el medio para el que Miguel Ángel López Velasco trabajaba. En La Haya, el juez Eduardo Bertoni, del Instituto Iberoamericano de Derechos Humanos, dijo que “el fiscal responsabiliza al Estado Mexicano por graves violaciones a los derechos humanos internacionales del periodista Miguel Ángel López Velasco; específicamente, el derecho a la vida, el derecho a la libertad de expresión y el derecho a un recurso efectivo”; señaló que México ignoró la invitación a pronunciarse respecto de los cargos que se le imputaban y que, “en vista de las pruebas abrumadoras y convincentes”, la conclusión unánime del tribunal había sido que México era declarado culpable de todas las violaciones de derechos humanos que fueron presentadas en su contra, con base en sus actos y también en sus omisiones, tales como la falta de investigación, la falta de reparación a las víctimas y la total impunidad.<sup>6</sup>

---

una estrofa que fue eliminada de la versión que finalmente circuló, según me relató de forma personal la compositora, con quien sostuve una larga charla el 30 de abril de 2023 en San Cristóbal de Las Casas, adonde había acudido para dar un concierto. Decía esa estrofa: “Hijo de Ángela y de Juan, / compañero de Agustina, / cada mañana bebía / lecherito con canilla; / con su sonrisa jarocho / siempre iba tras la noticia”.

<sup>6</sup> La sentencia, o *Acta de acusación*, está disponible, junto con el expediente, en <https://ptmurderofjournalists.org/es/indictment/>. Incluye veinte recomendaciones al Estado mexicano, que no son vinculantes pero que deberían atenderse, en virtud de los tratados internacionales firmados.

## **Nuevas soberanías pretenden hacerse lugar**

Desde fines de los años 80, el Estado mexicano comenzó a experimentar una transformación importante respecto de cómo había sido desde que se instauró el denominado régimen posrevolucionario, a partir de 1917. Mucho se ha escrito del impacto que tuvieron los “ajustes neoliberales” en el campo y en el mundo de la pequeña y mediana empresa, y también se ha abundado en el proceso de debilitamiento del régimen priísta y las luchas sociales y políticas que permitieron el inicio de la “transición democrática”. Menos se ha hablado, en cambio, de las repercusiones que tuvo, en materia de seguridad y justicia, la confluencia del abandono de una economía proteccionista y la apertura del régimen en términos de competencia política. Esta confluencia estaría en la base de la situación crítica que vive el país en la actualidad por la profundización y multiplicación de la violencia y la persistente “falta de valores” pese a los esfuerzos de “renovación moral” emprendidos por el primer gobierno que se asume de izquierda en décadas.

Para investigadores como Claudio Lomnitz, el nuevo Estado mexicano que comienza a gestarse a fines del siglo XX mantiene su carácter soberano (en el sentido de que es incuestionable la figura del presidente como jefe del Estado, las Fuerzas Armadas tienen un protagonismo como nunca antes, las instituciones de gobierno siguen formalmente vigentes y se han fortalecido posicionamientos discursivos y prácticos de afirmación nacional, que van desde acciones proactivas para recuperar vestigios arqueológicos hasta exigir que los agentes de la DEA que operan en México informen periódicamente de sus actividades), pero ha visto disminuida su capacidad de administrar justicia, entre otras razones porque dejó de regular directamente las economías informales e ilícitas. En la serie de conferencias reunidas en *El tejido social rasgado* (2022), explica este proceso y lo pone en relación con el fortalecimiento –por razones de índole nacional y otras de índole internacional– del

crimen organizado, señalando que estamos como sociedad ante un nuevo modo de vida, determinado cada vez más por la “soberanía negativa” de los grupos del crimen organizado, es decir, por la capacidad que tienen de imponerse mediante la violencia y otras formas ilegítimas de coerción.

Ya Crane Brinton habló, en *The Anatomy of Revolution* (1938 y 1965), de la “soberanía dual” que el mal ejercicio de gobierno genera, y sus reflexiones se han traído a México para tratar de entender la institucionalización del crimen organizado (en Grayson y Logan, 2012 y en Ramírez-Pimienta, 2018, entre otros), pero lo que aquí se quiere destacar es la sugerencia de Lomnitz de que se está gestando una moralidad diferente a la moralidad católica que ha estado históricamente en la base de nuestro tejido social –seamos o no católicos–.

En el corpus de corridos, el *mal gobierno* es un tema que está presente desde los inicios del género (McDowell, 2008; De la Garza, 2008); es, quizás, el argumento más recurrente para justificar acciones determinantes en la historia narrada –siempre que no se trate de historias de animales, de accidentes o de desavenencias amorosas–. Males sistémicos como la precariedad laboral, la marginación política, la discriminación social, el despojo, la corrupción y las más diversas formas de abuso de poder han sido los argumentos principales para sublevaciones antiguas y recientes, para el ingreso al narcotráfico o para la migración.

Ahora bien, a raíz de la “guerra contra el narco” emprendida por el presidente Felipe Calderón (2006-2012) –esa ofensiva con visos de cruzada y con el objetivo “ortodoxo, utópico y absurdo” de que en México no hubiera drogas ni adicciones (Astorga, 2015, p. 32)–, los corridos comienzan a registrar cierta tensión en el modo de concebir la propia actividad criminal. No solo evidencian la reestructuración de los carteles (sus acuerdos y diferencias, la multiplicación de células criminales y de nuevos oficios, el manejo y la elaboración de nuevas drogas), sino la ampliación de formas de extorsión, de coacción y tortura, así como nuevas formas de dar muerte.



Es el momento en que surgen los corridos “alterados”, los corridos “enfermos”, “progresivos”, “bélicos”, “blindados”, entre otras denominaciones emanadas de la propia industria que los promueve, y algunas de sus piezas emblemáticas fueron “En preparación”, con Gerardo Ortiz (Ortiz, 2010); “Ajustes Insunza”, con Calibre 50 (Muñoz, 2010), y “Sanguinarios del M1” (Silva, 2010), en la que participaron tres solistas y dos grupos de ese “concepto empresarial” que fue el Movimiento Alterado (Ramírez Pimienta, 2013).<sup>7</sup> Uno de esos solistas era Alfredo Ríos, “El Komander”, cuya figura interesa destacar aquí porque sus composiciones con frecuencia tematizan la propia evolución de lo que se ha dado en llamar “narcocultura”. Ejemplo de esto es “Me retiro” (2012), un corrido de tipo novelesco (González, 2015) en el que un capo cede el mando a otro líder, más joven, porque no concuerda con los nuevos modos de proceder:

—Me retiro muy pronto del mando, / abandono la mafia pa’ siempre;  
finalmente los tiempos cambiaron, / ya es muy poca la gente decente;  
yo crecí entre señores muy finos, / con equipos de gente valiente.

—No puedes abandonar tu puesto, / lo has ganado con mucho trabajo;  
son varios años de estar al frente, / tú no puedes dejarnos abajo;  
nuestro equipo es el más imponente: / es el número uno del mercado.

—El que no se renueva se muere, y lo saben; / yo prefiero morirme de viejo;  
yo no soy ningún mata-amarrados, / a mí me gusta pelear derecho.

—Nuevos tiempos, nuevas soluciones, / y seguimos firmes en el ruedo.

—Mi ranchito quedó abandonado, / por la guerra se ha estado acabando;  
los cerros se llenaban de hierba, / se trabajaba el buen contrabando;  
donde hace años sonaba la banda, / sólo hay luto y familias llorando.

—Mis respetos para ese pasado, / pero el negocio ya está cambiado;  
quince kilos de hierba por libra / que de hielo yo le estoy mandando;  
más dinero provoca más guerra, / y las treguas hoy salen sobrando.

<sup>7</sup> Aunque compañías como Fonovisa y Univision Records tuvieron líneas de producción de corridos “pesados”, esta nueva vertiente se desarrolló por fuera de esos circuitos “tradicionales”, con Twiins Music Group (fundada en 1997), DEL Records (2009) y Rancho Humilde (2011) como los sellos que más impulso le dieron -y le siguen dando.

- Si esto es mafia, mejor me retiro; y lo afirmo.
- Con honores yo tomo tu puesto;  
la bandera la traigo en el pecho, / y pa’ los viejones mis respetos.
- Tu mafia y mi mafia son distintas.
- Tu retiro lo damos por hecho (Ríos, 2012).

En esta pieza, publicada al final del mandato de Felipe Calderón, se da cuenta de impactos directos que tuvo su política en el terreno: abandono de tierras con cultivos ilegales y muertes –incluidas indudablemente las de civiles a los que él llamó “daños colaterales”–. Pero, a “nuevos tiempos, nuevas soluciones”, y se aprecia que los narcos mexicanos modifican sus negocios para centrarse más en la elaboración y el comercio de drogas sintéticas, pues cambian “la hierba” por “el hielo” (las metanfetaminas), y se sugieren cambios éticos y una nueva moralidad, al señalar que ahora se mata a quienes ya se tiene vencidos (a gente amarrada), que ya no se pelea como se debería (“derecho”), y que la “gente decente” ya es muy poca.

Un corrido de dos años antes, “Orden exigido” (Ríos, 2010), muestra el diálogo entre un mercenario y un mando medio de algún cártel. El “pistolero” (como se titula la película que desarrolló el corrido) tiene el encargo de matar al narcotraficante, pero como ya se conocen, conversan. Dicen en las estrofas centrales:

- Te vendiste a mi peor enemigo.
- Yo no tengo problemas contigo;  
me has mandado a matar, y he matado.
- ¿Y por qué las cosas han cambiado?
- Le pusieron precio a tu cabeza  
y yo sólo cumplo mi trabajo.

- Mi empresa se dedica a matar.
- También se dedica a traicionar.
- Yo no soy exclusivo de un cliente.
- Deberías respetar a un valiente.
- El problema es que yo no respeto.
- Tu problema se llama billetes.

Puedo triplicar lo que te dieron.  
—Esto no se arregla con dinero.  
—Por dinero vas a darme muerte.  
—No confundas las cosas, Vicente;  
sabes bien que has fallado a la empresa  
y el señor me ha exigido tu muerte (Ríos, 2010).

La ética empresarial que en los corridos de los años noventa presu-  
mía de excelencia en la calidad y efectividad en la distribución (De  
la Garza, 2008, cap. 2), ahora refleja como valores la terciarización  
de la economía y el cumplimiento de objetivos por encima de otros  
criterios laborales. Nada que nos resulte muy extraño, salvo porque  
las “áreas de negocio” son el sicariato y el narcotráfico, que además  
de ignorar completamente el quinto mandamiento (“No matarás”),  
afectan el mayor de los contratos: el contrato social.

Nos parece que es esta pugna de soberanías –y la producción  
exorbitante de narcocorridos que efectivamente realizan un traba-  
jo discursivo de legitimación del crimen organizado– lo que podría  
estar detrás de la necesidad de llamar “antinarcocorrido” al corrido  
de Milo Vela. Sin embargo, hay un par de cosas más que señalar. Si  
uno busca el videoclip del corrido, encuentra dos versiones. Una,  
en el canal de Vivir Quintana, que entremezcla escenas de la graba-  
ción en estudio con imágenes de Milo Vela en diversos momentos  
de su vida e imágenes relacionadas con su muerte y la muerte de  
otros periodistas (Quintana, 2022).<sup>8</sup>

La otra versión comienza con fragmentos de documentales so-  
bre los narcocorridos y una voz en *off* que explica, en inglés, que  
actualmente es uno de los géneros más escuchados en México y  
en Estados Unidos. Después, se nos muestra el momento cuando,  
en un noticiero nacional, se reportó el asesinato de Miguel Ángel  
López Velasco y, sobre un fondo negro, aparece la frase “Narcos  
Threats Should Have no Place in Music”. No hemos tenido tiempo

<sup>8</sup> Subido a YouTube el mismo día 26 de abril de 2022, para el 22 de septiembre de 2023  
contaba 9969 visualizaciones.

de respondernos a qué nivel de la industria musical estará refiriéndose esa frase cuando nos percatamos de que el clip no se titula “El Corrido de Milo Vela”, sino “The Anti Narco-Corridos”, así, en plural y con un grueso rayón que trata de borrar lo “narco” de los corridos. Comienza entonces la música, y leemos: “New corridos honoring journalists murdered by narcos sung by Vivir Quintana, the most famous singer-activist in Mexico, bringing mexicans a new message”, y empieza Vivir Quintana a cantar (Publicis, 2022).<sup>9</sup>

¿A quién le habla este videoclip? ¿Y quién lo hizo que desconoce la –por otro lado, lamentable– tradición de corridos que homenajean a comunicadores asesinados por los poderes formales o fácticos? Habiendo investigado a partir de ciertas notas periodísticas que aparecieron después de que el corrido se dio a conocer y habiendo charlado personalmente con Vivir Quintana, estamos frente a un producto con dos discursos diferentes dirigidos a dos públicos también distintos, pero unidos por el deseo de Reporteros Sin Fronteras de dar relevancia a la quincuagésima sesión del Tribunal de los Pueblos. Al parecer, Reporteros sin Fronteras pidió una campaña a Publicis México, que fue quien contactó a Vivir Quintana. Ella propuso hacer un corrido y ellos, en el proceso de elaboración, decidieron que lo llamarían “antinarco corrido”, etiqueta con la cual llevaron la campaña al Festival Cannes Lions, el certamen publicitario más importante a nivel mundial, que tuvo lugar en junio de 2022.

Se entiende entonces que en el video se explique qué son los narcocorridos, que se incluyan escenas del estreno del corrido de Milo Vela el día que se inauguró la audiencia del Tribunal de los Pueblos y fragmentos de las numerosas entrevistas periodísticas que se dieron en las horas previas. Una de las categorías en las que concurría la campaña era la denominada “Social e influencer”, donde se

<sup>9</sup> En lo que parece un canal de YouTube abierto *ex profeso* para el certamen –pues se llama “The Anti Narco-Corridos”, tiene únicamente 7 suscriptores y en un año apenas llega a mil visualizaciones–, la descripción del video comienza: “In a land of crime, we played a different tune”.

preman campañas que impacten y que sean inspiradoras, según señaló Diego Wallach, miembro del jurado en esa categoría y a la sazón director creativo de Publicis México (Malacara, 2022). Había que demostrar que se había llegado a mucha gente y que la gente se sentía interpelada por el discurso. Eso sin duda se consiguió, al menos en cuanto a repercusión mediática. Prácticamente toda persona en México que sintoniza las noticias nacionales en la radio o en la televisión se enteró de la audiencia del Tribunal de los Pueblos sobre el Asesinato de Periodistas y de que se había compuesto un corrido para la ocasión. Sin embargo, más allá de los fragmentos incluidos en esas notas periodísticas y de las escuchas y visualizaciones que se hicieron en las semanas previas al festival desde las redes sociales de Reporteros Sin Fronteras, el “Corrido de Milo Vela” poco ha circulado, si bien hay que decir que a un año de estos acontecimientos ha habido significativos movimientos tanto desde el ámbito de la industria publicitaria como desde la compositora.

Por lo que se refiere a Vivir Quintana, en junio de 2023 creó un *post* nuevo en su canal de YouTube sólo con el audio de “El Corrido de Milo Vela”, sin ninguna referencia a la pretenciosa campaña del “#antinarcocorrido”. Desde el ámbito de la mercadotecnia, Roastbrief, “principal medio digital en Latinoamérica que busca compartir conocimiento sobre la industria creativa y la publicidad” –según se lee en su página web–, difundió una versión actualizada del “Anti Narco Corrido” de Publicis, con algunos acordes “tumbados” de fondo y referencia a las marcas que estaba rompiendo Peso Pluma en Billboard, Spotify y otros espacios virtuales y físicos como el festival de Coachella en la primavera de 2023 (Roastbrief, 2023a y 2023b).

La campaña de Publicis con Reporteros sin Fronteras claramente quiso repetir el éxito que la empresa publicitaria tuvo un año antes, con la campaña “#SeguimosHablando”, elaborada para la asociación civil Propuesta Cívica, en la que se “revivió” con inteligencia artificial a Javier Valdez para pedir al gobierno federal

políticas de protección a periodistas y con la que obtuvo nueve preseas.<sup>10</sup> Sin embargo, esta vez no hubo buenos resultados, y aparte de la actualización del video de presentación de la campaña concursante –con apenas cincuenta visualizaciones en cuatro meses–, no se ha vuelto a escuchar de antinarcorridos... *de estos*.

## **Quienes detentan la violencia legítima también cantan corridos**

Si de “antinarcorridos” hay que hablar, las composiciones que lo son propiamente son los corridos hechos por soldados músicos que defienden su institución. No me refiero aquí a las composiciones hechas por un civil cualquiera en honor de algún cuerpo militar, de algún soldado fallecido o de algún mando, sino de militares en servicio que deciden, con corridos, intervenir en la esfera pública para rebatir discursos que los cuestionan o los descalifican. Ejemplo paradigmático es el corrido “Con Sansón a las patadas”, en un primer momento solo titulado “Corrido anti-narcos”, del prolífico teniente de Infantería Eddy Barrón (2020a). Así comienza:

Dicen notas rojas,  
también las redes sociales,  
que ahora ya la delincuencia superó  
con mucho a nuestros militares.  
No se crean cuentos chinos, por favor,  
no se confundan ni se engañen.

<sup>10</sup> Fue la campaña mexicana más premiada en la historia del certamen hasta ese 2021, en que ganó tres oros (en las categorías *Direct*, *Social & Influencer* y *Sustainable*), dos platas (en *Direct* y *Sustainable*), tres bronces (en *PR* y *Media*) y un Grand Prix (el *Grand Prix For Good*, que se otorga al mejor trabajo creado para organizaciones benéficas, fundaciones, organizaciones no gubernamentales, sin fines de lucro e instalaciones artísticas como museos y bibliotecas). Con la desconcertante idea promocional de que en México “el único periodista que puede hablar sin miedo es un periodista muerto”, el video de “#SeguimosHablando” puede verse en el canal de Propuesta Cívica (2020).

Y recogiendo –para desmentirlo– el discurso de los narcocorridos, afirma más adelante:

Que los malos son valientes,  
pero sólo en los corridos;  
nomás miran militares,  
y se ponen amarillos;  
pa' pelear de frente nomás no les sale,  
seguiremos combatiendo a esos cobardes  
por mi México querido (Barrón, 2020a).

Actualmente, los corridos de las Fuerzas Armadas serían un contra-discurso que enfrenta de forma directa al discurso dominante en la cultura popular *mainstream*, aunque el presidente Andrés Manuel López Obrador con frecuencia acude a la música popular para tratar de socavar la creciente preponderancia de los narcocorridos en el gusto de la gente (ahora en su forma de corridos bélicos y tumbados). De hecho, entre el 27 de junio y el 11 de julio fue proponiendo una *playlist* en sus conferencias matutinas, con intérpretes plenamente vigentes y con diversidad de géneros, para recordar a los jóvenes que pueden elegir mejor lo que escuchan.<sup>11</sup>

En todo caso, lo que podemos apreciar en los corridos compuestos e interpretados por el Comandante Barrón es la vigencia de las funciones sociales que los corridos han desempeñado históricamente: fomentar la cohesión de grupo (“La reina de las armas”, en referencia a la Infantería); brindar reconocimiento a quienes se considera ejemplares en alguna materia (“Boinas rojas”, en alusión al cuerpo de Paracaidistas); instituir memoria colectiva (“A los caídos”); comentar acontecimientos relevantes (“La lealtad de un soldado”, sobre la detención de “El Duranguillo”, el intento de soborno

<sup>11</sup> La lista fue la siguiente: “No se va” (Grupo Frontera), “Te mereces un amor” (Vivir Quintana), “Frágil” (Yahritza y su Esencia con el Grupo Frontera), “América” (Tigres del Norte con Calle 13), “Tenías que ser tú” (Silvana Estrada), “Oye mujer” (Raymix), “Un x100to” (Grupo Frontera y Bad Bunny), “La monedita” La Santa Cecilia), “El poder de tus manos” (Intocable) y “Amor y control” (Rubén Blades).

y el enfrentamiento que tuvo lugar en Altar, Sonora, el 2 de julio de 2022); abonar a la legitimación de “nosotros” y a la deslegitimación de “los otros” (“Antes de juzgar”, que combate prejuicios contra los militares), y favorecer la autoafirmación, como queda claro en “Volvería a ser militar”, del que recojo sus estrofas finales:

Hoy son tantas experiencias  
que me ha dado el uniforme;  
si mañana me muriera,  
se los juro, estoy conforme;

Porque amo lo que hago  
y todo lo que he pasado,  
me hace sentir orgulloso  
el ser soldado mexicano.

Bien me dijo un día mi acá,  
en lo que vas a trabajar,  
si te gusta, nunca vas a batallar.  
Y si preguntan si es por el sueldo  
o por el gusto de las armas,  
no se confundan; este es un sueño  
que anhelaba con el alma.  
Y si llegara a reencarnar  
volvería a ser militar (Barrón, 2021).

Las dos últimas piezas citadas –“Antes de juzgar” y “Volvería a ser militar”– ya han sido grabadas por músicos profesionales, aunque por ser agrupaciones modestas el número de visualizaciones es bastante mayor en otros canales, más personales, que reproducen las grabaciones del teniente Barrón, las cuales no son de estudio (Barrón, 2020b y 2021).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> “Antes de juzgar” supera el cuarto de millón de visualizaciones en el canal de alguien que se hace llamar “The Batman MX” ([www.youtube.com/watch?v=lv4Xm3z-NStM](http://www.youtube.com/watch?v=lv4Xm3z-NStM)) y “Volvería a ser militar” tiene más de 2 millones de visualizaciones en el canal de “El Maximus” ([www.youtube.com/watch?v=MLYag9lnODk](http://www.youtube.com/watch?v=MLYag9lnODk)). Ambas, con menos de tres años de disponibilidad.



En este repaso (en lo que mostramos y en lo que aludimos) es clara la vigencia del corrido como vehículo para la circulación de discursos que pugnan por tener un lugar en la esfera pública y como instrumento de legitimación casi para cualquier sector social; sin embargo, concluimos con una alerta, pues atestiguamos una sospechosa escasez de corridos que nos hablan en primera persona o como testimonios directos de lo que se ha venido sufriendo en numerosos pueblos a causa de la soberanía negativa que impone el crimen organizado: amenazas, extorsiones, muertes violentas, desapariciones. El potencial censor ya no está –o no está únicamente– en el palacio de gobierno; está en la esquina, en cualquier esquina, y eso hace que el género, en tanto contradiscurso, experimente una retracción –una prudente autocensura– porque, tal vez como nunca y pese a la “transición democrática”, el pronunciarse contra el poder –y, en particular, contra los poderes fácticos–, sea, como lo fue para Milo Vela, un oficio del más alto riesgo.

## **Bibliografía**

*Aristegui Noticias* (26 de abril de 2022). Vivir Quintana presenta anti narcocorrido en homenaje a Milo Vela. Exige justicia por periodistas asesinados. <https://aristeguinioticias.com/2604/mexico/vivir-quintana-presenta-anti-narcocorrido-en-homenaje-a-milo-vela-exige-justicia-por-periodistas-asesinados-video/>

*Artículo 19* (28 de marzo de 2023). Voces contra la indiferencia. Informe anual de Article 19. <https://articulo19.org/vocescontralaindiferencia/>

Astorga, Luis (2015). “¿Qué querían que hiciera?” *Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*. Ciudad de México: Grijalbo.

Barrón, Eddy (2020a). Corrido anti-narcos. [www.youtube.com/watch?v=1c-GS5BsQSo](http://www.youtube.com/watch?v=1c-GS5BsQSo)

Barrón, Eddy (2020b). Antes de juzgar. [www.youtube.com/watch?v=S73Qr6YfXG4](http://www.youtube.com/watch?v=S73Qr6YfXG4)

Barrón, Eddy (2021). Volvería a ser militar. [www.youtube.com/watch?v=vZkPIxaJVZI](http://www.youtube.com/watch?v=vZkPIxaJVZI)

De la Garza, María Luisa (2008). *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. Tuxtla Gutiérrez: Miguel Ángel Porrúa y UNICACH.

De la Garza, María Luisa (2016). Los trabajos discursivos de los corridos chiapanecos. En *Con el permiso de ustedes, una historia muy corrida* (pp. 23-63). Zapopan: El Colegio de Michoacán.

*Eje Central* (26 de abril de 2022). Vivir Quintana lanza anti narcocorrido para dar voz a los periodistas. <https://www.eje-central.com.mx/vivir-quintana-lanza-anti-narcocorrido-para-dar-voz-a-los-periodistas/>

*El Portavoz* (28 de abril de 2022). Vivir Quintana presenta anti narcocorrido en homenaje a Milo Vela. <https://elportavoz.com.mx/vivir-quintana-presenta-anti-narcocorrido-en-homenaje-a-milo-vela/>

Franco, Enrique (1989). El Gato Félix. En *Los Tigres del Norte, Corridos prohibidos*. Ciudad de México: Fonovisa.

González, Aurelio (2015). *El corrido: construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Grayson, George y Logan, Samuel (2012). *The Executioner's Men: Los Zetas, Rogue Soldiers, Criminal Entrepreneurs and the Shadow State They Created*. New Brunswick: Transaction Publishers.

*Instituto Mexicano de la Radio* (26 de abril de 2022). Vivir Quintana busca cambiar las narrativas de los narcocorridos. <https://noticias.imer.mx/blog/vivir-quintana-busca-cambiar-las-narrativas-de-los-narcocorridos/>

Lomnitz, Claudio (2022). *El tejido social rasgado*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Malacara, Nancy (1 de junio de 2022). ¿Cómo llega México a Cannes Lions? Diego Wallach, miembro del jurado, responde. *Expansión*. <https://expansion.mx/mercadotecnia/2022/06/01/como-llega-mexico-a-cannes-lions>

McDowell, John (2008). The Theme of “Mal Gobierno” in Corrido Discourse. Conferencia inaugural. *Sexta Conferencia Internacional del Corrido*. University of Santa Barbara, Santa Barbara. <https://www.youtube.com/watch?v=5twZH6UCTNg> (min. 59:54-1:35:50).

Muñoz, Edén (2010). Ajustes Insunza. En *Calibre 50, Renovar o morir*. Los Ángeles: DISA.

Ortiz, Gerardo (2010). En preparación. En *Ni hoy ni mañana*. Los Ángeles: DEL Records.

*Periodistas Unidos* (25 de abril de 2022). Reporteros Sin Fronteras (RSF) y Vivir Quintana transforman los narcocorridos para exigir justicia por los periodistas asesinados en México. <https://periodistasunidos.com.mx/2022/04/reporteros-sin-fronteras-rsf-y-vivir-quintana-transforman-los-narcocorridos-para-exigir-justicia-por-los-periodistas-asesinados-en-mexico/>

*Plumas Libres* (27 de abril de 2022). Vivir Quintana le canta a los periodistas asesinados en Veracruz, con “el Corrido de Milo Vela”,

a 11 años de su ejecución que continúa en la impunidad. <https://plumaslibres.com.mx/2022/04/27/vivir-quintana-le-canta-a-los-periodistas-asesinados-en-veracruz-con-el-corrido-de-milo-vela-a-11-anos-de-su-ejecucion-que-continua-en-la-impunidad/>

Propuesta Cívica (29 de octubre de 2020). Javier Valdez habla a 3 años de su asesinato #SeguimosHablando [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=h1PbP-whfrY>

Publicis (2022). The Anti Narco-Corridos. Ciudad de México: Reporteros sin Fronteras. [Video de YouTube] [www.youtube.com/watch?app=desktop&v=f7dOL3e0xxo](http://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=f7dOL3e0xxo)

Quintana, Vivir (2022). El corrido de Milo Vela. Ciudad de México: Universal. <https://www.youtube.com/watch?v=mRVWu3b5p2A>

Quintana, Vivir (2023). El corrido de Milo Vela. Ciudad de México: Universal. [www.youtube.com/watch?v=so\\_Url2KiXA&list=OLAK5uy\\_k\\_Ih-GULEeQpVxZ-ylm6c3\\_C1X2SQnUzc](http://www.youtube.com/watch?v=so_Url2KiXA&list=OLAK5uy_k_Ih-GULEeQpVxZ-ylm6c3_C1X2SQnUzc)

Ramírez Pimienta, Juan Carlos (2018). El narcotráfico en la frontera y la frontera en el narcocorrido. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, (265), 1101-1116.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos (2013). De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón. A *Contracorriente*, 10(3), 302-334.

RSF en español (25 de abril de 2022). Reporteros Sin Fronteras (RSF) y Vivir Quintana transforman los narcocorridos para exigir justicia por los periodistas asesinados en México [post de Twitter]. [https://twitter.com/RSF\\_esp/status/1518726124074782721?ref\\_src=twsrc%5Etfw](https://twitter.com/RSF_esp/status/1518726124074782721?ref_src=twsrc%5Etfw)

Ríos, Alfredo (2012). Me retiro. En *Movimiento Alterado. Revolución. Top 20*. Con la colaboración de La Edición de Culiacán. Los Ángeles: LA Disco Music.

Ríos, Alfredo (2010). Orden exigido. En *El Komander, Archivo privado*. Con la colaboración de Bukanas de Culiacán. Los Ángeles: LA Disco Music.

*Roastbrief* (2023a). Descubre el impacto creativo de Publicis Groupe en Cannes. <https://roastbrief.com.mx/2023/05/descubre-el-impacto-creativo-de-publicis-groupe-en-cannes/>

*Roastbrief* (2023b). Anti Narco Corrido. Publicis WW. Ciudad de México: Reporteros Sin Fronteras. [https://www.youtube.com/watch?v=fov2\\_RVrBQw](https://www.youtube.com/watch?v=fov2_RVrBQw).

Silva, Gabriel (2010). Sanguinarios del M1. En *El Movimiento Alternado, vol. 4*. Los Ángeles: LA Disco Music.

# Cien años de choledad

## Algunas reflexiones sobre la transformación de lo andino en popular en el Perú del siglo XX

*Julio Mendivil*

■ Doi: 10.54871/ca24ct68

### **Introducción<sup>1</sup>**

En la introducción a *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Carlo Ginzburg reflexiona sobre lo problemático que resulta concebir las llamadas culturas subalternas debido a la falta de registros históricos provenientes de sus canteras. Como anota el historiador italiano, el interesado tiene que echar mano de fuentes escritas por individuos relacionados de una u otra forma con la cultura dominante, de lo que se desprende que las ideas, creencias y esperanzas de los no letrados nos llegan siempre filtradas o deformadas por la mirada del que las registra (Ginzburg, 2016, pp. 15-16). La observación podría aplicarse sin mayores preámbulos a la representación de las culturas populares en las ciencias

<sup>1</sup> La primera versión de este escrito fue presentada como ponencia en el marco del seminario “Canción con todos”, organizado por el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), bajo la dirección de Pablo Alabarces y Laura Jordán en Guadalajara, México, en el año 2023. Doy gracias a los organizadores y a los participantes por las sugerencias hechas durante el debate.

sociales y las humanidades de y sobre América Latina en el siglo XX. Lo popular en nuestros países, así lo manifiesta certeramente Pablo Alabarces en una publicación reciente (2021, p. 31), no ha sido sino una captura, un producto de la imaginación letrada. Alabarces se pregunta por los modos en que lo culto representa lo popular, lo narra, lo captura, lo disciplina, lo estigmatiza, lo reivindica o lo condena, en resumidas cuentas, lo inventa. Partiendo de la premisa de Alabarces, queda en evidencia la urgencia de analizar con ojo crítico la representación de lo popular en la obra de nuestra *intelligentsia*.

En el caso del Perú del siglo XX, lo popular se entrecruza con otro discurso, arduo y complejo, a saber: el de la cultura andina en su calidad de elemento perturbador de un Estado colonialista y eurocéntrico. ¿Cómo fueron imaginadas las culturas populares andinas en la conformación de la nación peruana? Cuando digo *popular* en este contexto, no me estoy refiriendo exclusivamente a una cultura urbana, inmersa en los procesos de modernización propios del capitalismo tardío. Jordán y Smith (2011, p. 24) han anotado que lo popular en la lengua española, a diferencia de otras anglosajonas, puede remitir tanto a lo urbano y moderno cuanto a lo rural y tradicional. Tal es el caso en el Perú, donde la reflexión sobre lo popular se encuentra estrechamente ligada al concepto de lo “cholo” que, por un lado, representa al hombre andino urbano y moderno y, por el otro, no deja de mantener un vínculo con un origen indígena y tradicional.<sup>2</sup>

Para evitar abrir un espectro demasiado amplio e indeterminado, quiero delimitar mi corpus de análisis. Me concentro aquí, sobre todo, en la percepción de lo “cholo” (Quijano, 1980) en la obra de intelectuales de la izquierda peruana que pensaron lo popular

<sup>2</sup> Desde Hobsbawm (2000), el término “tradición” ha sido criticado por sugerir algo incólume e intemporal. Coincido con el historiador británico. No obstante, uso el término tal cual aparece en el discurso que analizo, es decir, justamente con las características que problematiza Hobsbawm.

programáticamente en función de una política cultural.<sup>3</sup> Siguiendo a Quijano, considero lo cholo aquí como un tipo de población que “se desprende de la masa del campesinado indígena y comienza a diferenciarse de ella elaborando ciertos elementos que conforman un nuevo estilo de vida, integrado tanto por elementos de procedencia urbano-occidental, como por los que provienen de la cultura indígena contemporánea” (1980, p. 63). Puesto que mi campo de pesquisa es la etnomusicología, mi elección, con excepción del caso de José Carlos Mariátegui, pone énfasis en pensadores que mostraron una inquietud por entender los procesos musicales desatados por la presencia masiva de migrantes andinos –léase cholos– en las ciudades peruanas en la segunda mitad del siglo pasado como parte de la construcción de una identidad nacional.<sup>4</sup> En lo que sigue, tra-

<sup>3</sup> Asumo aquí la acepción de izquierda propuesta por Norberto Bobbio, que la define mediante su posicionamiento frente a la igualdad y la desigualdad. Para Bobbio, mientras que la derecha tiende a naturalizar la desigualdad, la izquierda la entiende como el producto de procesos históricos y, por tanto, reversible (1995, p. 121). Vale la pena recordar que para el pensador italiano la distinción no es absoluta. Dice: “Los dos conceptos ‘derecha’ e ‘izquierda’ no son conceptos absolutos. Son conceptos relativos. No son conceptos substantivos y ontológicos. No son calidades intrínsecas del universo político. Son lugares del ‘espacio político’. Representan una determinada topología política, que no tiene nada que ver con la ontología política. [...] En otros términos, derecha e izquierda no son palabras que designen contenidos fijados de una vez para siempre. Pueden designar diferentes contenidos según los tiempos y las situaciones” (1995, pp. 107-108). Tampoco las desigualdades son absolutas, pues es posible constatar empíricamente tanto igualdades como desigualdades entre los seres humanos en diferentes niveles: “Los hombres son entre sí tan iguales como desiguales. Son iguales por ciertos aspectos y desiguales por otros [...]. Se puede, pues, llamar correctamente igualitarios a aquellos que, no ignorando que los hombres son tan iguales como desiguales, aprecian mayormente y consideran más importante para una buena convivencia lo que los asemeja; no igualitarios, en cambio, a aquellos que, partiendo del mismo juicio de hecho, aprecian y consideran más importante, para conseguir una buena convivencia, las diferencias” (1995, p. 120). Los pensadores que he elegido, sin excepción, se caracterizan todos por un posicionamiento crítico frente a la desigualdad con relación a lo indígena o popular en la nación peruana, sea esa desigualdad económica, racial, étnica o de género. Todos ellos, asimismo, confesaron el algún momento de sus vidas cercanía, simpatía, afinidad o consenso con algunos movimientos de izquierda del Perú del siglo XX. Para una panorámica de la izquierda en mi país véase Alberto Adrianzén (2011) y Letts (2014).

<sup>4</sup> Existe abundante bibliografía sobre los géneros musicales asociados a lo cholo, entre los que podría mencionar al huayno, la cumbia andina, la tecnocumbia y el rock



taré de mostrar que la cultura musical chola aparece representada de manera ambivalente por una izquierda que se preguntaba si ella podía ser afín a un proyecto de cambio social: por un lado, la describe como un proceso de pérdida de una pretendida identidad primigenia, por el otro, como una esperanza en tanto que fuerza emergente y transformadora.

## **El problema del indio**

Sería imposible historizar el concepto de lo cholo sin contemplar los antecedentes que lo determinaron. Por eso es necesario retroceder un poco más y detenernos en otra figura presente en las disquisiciones sobre la formación de una nación peruana: el indio. A decir de Flores Galindo, el mayor aporte de la intelectualidad peruana de principios del siglo XX fue convertir al indio en un tema de reflexión nacional. Mientras que los conservadores lo consideraban una amenaza para sus afanes civilizatorios, sostiene Flores Galindo, figuras progresistas como José Carlos Mariátegui vieron en él el germen de una nacionalidad por construirse (2005, pp. 15-16).

Es en la obra de Mariátegui<sup>5</sup> –y de ahí su importancia para mi análisis– que el indio entra en la escena nacional (Flores Galindo, 1980, p. 52). El acápite “El problema del indio” de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928, representa, sin duda alguna, el primer intento de estudiar lo indígena como un factor

---

alternativo o el pop andino. Puesto que estos trabajos no pretenden pensar lo cholo como un programa político cultural, he optado, por razones de espacio, por dejarlos de lado. Su consideración para un análisis más profundo, sin embargo, me resulta indiscutible.

<sup>5</sup> No voy a adentrarme en la cuantiosa literatura existente sobre el pensador peruano. Para aspectos biográficos, remito al lector al prólogo de Antonio Melis en *Mariátegui total* (Mariátegui, 1994). Para una consideración crítica del desarrollo de su pensamiento véase Flores Galindo (1980), Quijano (2020) y De Castro (2021).

constitutivo de lo peruano.<sup>6</sup> A diferencia de otros pensadores, Mariátegui no ve el llamado “problema del indio” desde una perspectiva moral o racial, sino material, es decir, como consecuencia del despojo de las tierras que la población indígena había sufrido. Dice:

Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios teoréticos –y a veces sólo verbales–, condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente, todas no han servido sino para ocultar o desfigurar la realidad del problema. La crítica socialista lo descubre y esclarece, porque busca sus causas en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales. La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra (1994, p. 17).

Para Mariátegui, la naciente República debía haber redimido al indio de su condición de explotación, sin embargo, esta no había sino agravado su situación al permitir que el gamonalismo, el sistema

<sup>6</sup> Lo indígena aparece en el pensamiento republicano tardíamente. El fracaso del ejército peruano en la guerra con Chile hacia finales del siglo XIX, nos dice Flores Galindo, sirvió para que intelectuales progresistas como Manuel González Prada cuestionaran una república establecida sobre la base de la explotación indígena (2005, p. 252). En 1888, en el famoso “Discurso en el Politeama”, el anarquista peruano se preguntó qué patria podría defender el indígena si solo había conocido la servidumbre y culpó a la clase dirigente peruana de su desgracia. Es en la pluma del poeta y político que por primera vez el indio aparece como un pilar de la identidad nacional: “No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes –escribió González Prada–, la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera” (1976, pp. 45-46). Si bien Mariátegui reivindicó el carácter innovador y el tono denunciante de la prosa del escritor, también condenó su falta de ejercicio político: “En los discursos, en los ensayos que componen estos libros, González Prada no trata de definir la realidad peruana en un lenguaje de estadista o sociólogo. No quiere sino sugerirla en un lenguaje de literato. No concreta su pensamiento en proposiciones ni en conceptos. Lo esboza con frases de gran vigor panfletario y retórico, pero de poco valor práctico y científico [...]. Las frases más recordadas de González Prada delatan al hombre de letras; no al hombre de Estado. Son las de un acusador, no las de un realizador” (Mariátegui, 1994, p. 116).

de señores locales, y el latifundismo se apropiasen sistemáticamente de sus tierras, condenándolo así a la “disolución material y moral” (1994, p. 22). Mariátegui ve al indio, debido a su tradición colectivista, como una fuerza dormida, a punto de despertar para impulsar la conformación de una patria socialista. Si, por un lado, Mariátegui desesencializa al indígena al mostrar el proceso histórico de su dominación, por otro, en su afán de reivindicar su derecho a la tierra, habrá de impulsar la reificación de sus vínculos con ella: “La tierra ha sido siempre toda la alegría del indio —dice—. El indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra [...] el indio puede ser indiferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente” (1994, p. 22). De este modo, Mariátegui inicia un discurso sobre lo indígena que lo remite casi inexorablemente al mundo rural y la vida tradicional. No sorprende por ello que la presencia de migrantes andinos de procedencia rural e indígena en la capital peruana en la segunda mitad del siglo XX sea considerada, incluso por la izquierda, un problema.

## **Zorros de arriba, zorros de abajo**

Durante la segunda década del siglo XX el Perú sufrió grandes transformaciones debido a la llegada de capital estadounidense. La política extractivista del Estado peruano impulsó entonces la construcción de carreteras para facilitar el acceso a los recursos naturales de exportación, lo que permitió mayor movilidad a los sectores rurales para desplazarse a los grandes centros urbanos y a la capital. Pero no sería sino hasta la década del 40 de ese siglo que las olas migratorias andinas mudarían el paisaje demográfico del país. El escritor y antropólogo José María Arguedas habla de una “invasión de indios” que cambió el rostro de la otrora Ciudad de Reyes (Arguedas, 2012, tomo 7, p. 83). Pero, ¿qué pasaba cuando el indígena dejaba su terruño y se adentraba en el mundo urbano?

¿Perdía su cultura y se adaptaba a la de las clases dominantes europeizadas de Lima? Arguedas<sup>7</sup> comenta:

Quando se habla de “integración” en el Perú se piensa, invariablemente, en una especie de “aculturación” del indio tradicional a la cultura occidental; del mismo modo que, cuando se habla de alfabetización, no se piensa en otra cosa que en castellanización. Algunos antropólogos, entre los cuales figura un norteamericano<sup>8</sup> –les debemos mucho a los antropólogos norteamericanos– concebimos la integración en otros términos o dirección. La consideramos, no como una ineludible y hasta inevitable y necesaria “aculturación”, sino como un proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos de los rasgos característicos, no ya de la tradición incaica, muy lejana, sino de la viviente hispano-quechua que conservó muchos rasgos de la incaica (2012, p. 87).

Si por un lado el escritor confiaba en la resiliencia de la cultura andina en la capital, por otro, mostró igualmente un temor frente a una enajenación cultural de la población indígena en las ciudades. Este temor queda expresamente expuesto en algunos artículos sobre la música andina que comenzó a producirse en la capital para consumo de los migrantes. El propio Arguedas había contribuido de manera directa a que esta música ingrese a la industria

<sup>7</sup> Aunque Arguedas nunca militó en ningún partido de izquierda, sus simpatías políticas quedaron plasmadas en el discurso que sostuvo en el acto de entrega del Premio Garcilaso de la Vega en 1968. Allí declara: “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio dirección y permanecía, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud” (Arguedas, 1983, tomo 5, p. 14).

<sup>8</sup> Alusión al antropólogo estadounidense Ralph Linton, por el cual Arguedas sentía una gran simpatía.

discográfica.<sup>9</sup> Sin embargo, poco después expresó la profunda preocupación que le deparaban las transformaciones que esta sufría:

Hemos sido testigos interesados y hasta activos –y casi estamos arrepentidos de ello– del descubrimiento, primero, y luego de la gran difusión y de las perturbaciones que, especialmente en Lima, han sufrido estas artes. En ciertos casos tales perturbaciones han llegado a extremos peligrosísimos, a los que podríamos llamar con toda propiedad de falsificaciones. No tendría mucha importancia el hecho si tales falsificaciones no hubieran ya empezado a ser mostradas, a veces con apoyo oficial, como auténticas y si no se corriera el peligro de que sustituyan ante una buena parte del público carente de sensibilidad y de información, a las auténticas (Arguedas, 2012, tomo 5, p. 352).

Como antropólogo, Arguedas sabía que el cambio de las culturas tradicionales era inevitable y no siempre dañino.<sup>10</sup> Entre 1940 y 1968 escribió artículos de difusión sobre intérpretes de música folclórica popular en la capital (véase Arguedas, 1977). Pero también divergió con algunos casos de conversión de lo tradicional en popular, como lo evidencia el artículo condenatorio que dedicó a Yma Súmac (2012, tomo 1, pp. 383-384), en el que mostraba que aplaudía una música andina producida de modo capitalista, siempre y cuando mantenga su corte tradicional, más condenaba otra que le resultaba alienada y falsa. Al imaginar la música andina como inmutable, Arguedas, acaso sin quererlo, incurría en lo que Johannes

<sup>9</sup> Para una detallada descripción del rol de José María Arguedas para la llegada del huayno al acetato véase Mendivil (2022).

<sup>10</sup> Arguedas estudió dos casos emblemáticos y disímiles de transformación del mundo andino: en 1956 el del pueblo ayacuchano de Puquio –donde él había crecido–, que tenía una estructura indígena con sus cuatro ayllus (véase Arguedas, 2012, tomo 4, pp. 245-291) y en 1957 el de la región del Valle del Mantaro, una de las primeras zonas en ser industrializada en la sierra andina (véase Arguedas, 2012, tomo 4, pp. 195-243 y 293-355). Asimismo, la migración andina a la ciudad de Chimbote es el tema de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicada el año 1971 (véase Arguedas, 1983, tomo 5, pp. 9-219). En todos estos textos Arguedas se expresa de manera imparcial al hablar de cambios y allí lo cholo, es decir, la confluencia de la modernidad con lo indígena, se encuentra de manera latente.

Fabian (1983, p. 31) ha llamado la negación de contemporaneidad y termina remitiendo lo indígena al campo y, una vez más, al pasado.

La indiscutible autoridad que tenía José María Arguedas con relación a lo indígena determinó que sus reticencias con ciertas formas de modernidad de lo andino se filtraran en el pensamiento de la izquierda. La música andina había llegado a la capital a principios del siglo XX a través de la labor cultural de los indigenistas, pero de una forma estilizada que idealizaba el incanato y se alejaba de las tradiciones vivas. La música de los cholos, como el huayno o el huaylas, en cambio, llegó apenas cuando las olas migratorias de la sierra andina dejaron de ser exclusividad de los sectores urbanos letrados y la población rural de procedencia indígena comenzó a invadir la capital. Arguedas se mostró desde muy temprano contrario a la estilización incaísta y, como hemos visto, celebraba la presencia en Lima, de la música andina que estimaba auténtica, aunque al mismo tiempo lamentaba los cambios que esta había sufrido al entrar en la modernidad. Por este motivo, los primeros estudios sobre la música de los migrantes andinos llegados a mediados del siglo pasado, es decir, sobre la música de los cholos, irán a mostrar la misma ambivalencia que él expresó. Así, cuando el sociólogo José Antonio Lloréns Amico (1983) estudió la llegada de la música andina a la capital a principios del siglo XX y su arribo a los medios masivos de comunicación y a la industria discográfica a mediados del mismo siglo, celebró –al igual que Arguedas– la andinización sonora de Lima mas, al mismo tiempo, lamentó su “desfolclorización”, es decir, su pérdida de identidad:

Hay que señalar, desde otro aspecto, que la creciente asimilación discográfica y radial ha llegado a imponer un cambio en la producción andina, tendiéndose progresivamente a una homogeneización de estilos musicales y a la pérdida de las variaciones locales serranas. Los matices locales son desplazados por una versión regional estandarizada en la ejecución de los temas tradicionales por los nuevos grupos y conjuntos de música andina. Por otra parte, el prestigio social de los músicos serranos ya no se mide tanto por su aceptación en su

lugar de origen sino por la cantidad de discos que ha grabado, por sus presentaciones en teatros capitalinos y su aparición en los medios de difusión moderna (1983, pp. 137-138).

La música andina, para Lloréns Amico, disipa su valor cultural al abandonar su “espacio natural”, el campo; deja entonces de obedecer los patrones culturales tradicionales y pasa a regirse por cuestiones comerciales, propias del mercado capitalista. La cultura popular andina en la urbe aparece en el discurso de Lloréns Amico amenazada por el fantasma de lo masivo, entendido como contraparte de lo genuinamente popular. Dice con turbación: “un proceso que tendería hacia la masificación y homogeneización de la cultura tradicional andina [...] debería ser incluido en la preocupación sobre la identidad cultural de las clases populares peruanas” (1983, p. 141). La distancia categorial entre lo masivo y lo popular en los discursos de la intelectualidad de izquierda –lo masivo aparece en el discurso como enajenante y capitalista, mientras que lo popular se asocia con una resistencia cultural y con la extracción de clase–, una posición que Alabarces tilda de dominante en la América Latina de los años 60 y 70 del siglo pasado (2021, p. 41), se acentuó en el caso peruano a medida que las músicas cholos fueron ganando más presencia en la capital.

## **De lo andino a lo cholo**

¿Qué es lo cholo?<sup>11</sup> Quijano habla de un proceso de “cholificación” de la sociedad peruana para referirse a la transformación de una cultura indígena rural en otra urbana y moderna: “La población que se denomina ‘chola’, es por una parte, un estrato social en

<sup>11</sup> Si bien lo cholo jugó un rol en discusiones varias sobre la nacionalidad desde mediados del siglo XX, fue Quijano el primero en sistematizar lo que denominó el proceso de cholificación de la sociedad peruana. Este proceso lo ubica en un período que abarca desde principios del siglo XX hasta los años ochenta, cuando publica su estudio (Quijano, 1980).

formación que emerge desde la masa del campesinado indígena servil o semi-servil, que comienza a diferenciarse de ella por un conjunto de elementos que incorpora a su cultura desde la cultura occidental criolla” (Quijano, 1980, p. 65). Lo cholo, por tanto, representa para Quijano un grupo cultural en transición, que se aleja de una matriz cultural originaria. En este proceso el cholo muda sus roles, sus ocupaciones, su lenguaje, su vestimenta, su educación y su posición demográfica, pasa a ser un ser urbano aunque marginal al diferenciarse tanto de la cultura tradicional de la que proviene como de la cultura occidental criolla que asume, no sin conflictos.<sup>12</sup> Quijano entiende lo cholo no solo como un proceso de enajenación, sino también, o sobre todo, como uno de emergencia y esperanza:

Es solamente con la emergencia y del desarrollo del grupo cholo, que aparece por primera vez la tendencia a la integración de ambas culturas en una cultura común. Ciertamente, esta cultura está aún en proceso de formación y no se puede hablar todavía de ella como de una cultura globalmente integrada, y plenamente institucionalizada, aunque parece probable que ya contenga sectores institucionalizados y se oriente hacia la integración global (1980, p. 112).

Es precisamente en los clubes provinciales, en Lima, donde se forja la nueva cultura chola, en centros –dice Quijano– de adaptación y evocación a través de la música y la danza. Es importante remarcar el contraste de términos, pues demuestran que Quijano no vio solo una pérdida de identidad, sino una transformación. No creo ser injusto si afirmo que la izquierda casi ignoró el proceso de andinización musical que vivió la capital a partir de mediados del siglo XX, cuando el huayno invadió el mercado discográfico y se estableció como el género más comercial en el país, posición que solo perdería

<sup>12</sup> Según Quijano, desde la sociedad colonial peruana el término cholo ha estado relacionado con un mestizaje racial y cultural, pero con mayor cercanía a lo indígena que a lo hispano. Este criterio de diferenciación étnico-racial, característico de la colonialidad del poder, siguió denotando en la naciente República a grupos subalternos de origen indígena en contextos no tradicionales (1980, pp. 56-57).



en los años ochenta cuando fue desplazado por la chicha o cumbia andina, también considerada música chola por su asociación con la pentatonía andina (véase Mendivil, 2004). Mientras que el huayno y la chicha se abrían paso, la izquierda de finales de los años 60 y 70 apostó por copiar la experiencia chilena de la Nueva Canción, impulsada por el compositor académico Celso Garrido-Lecca, quien, de regreso de Chile, después del golpe de 1973, fundó un Taller de la Canción Popular en el Conservatorio Nacional de Música. La Nueva Canción peruana definió la música popular no como expresión de los sectores populares, sino como el producto de una conciencia de clase, motivo por el cual lo tradicional quedó excluido por pasadista y lo masivo, por comercial.<sup>13</sup> Es Aníbal Quijano quien nota tempranamente esta contradicción e indica:

Si el nuevo cancionero urbano latinoamericano sobretodo [sic] en aquel orientado por un ánimo de protesta social, no se quiere atener solamente a las palabras –a veces vanamente retóricas– no se podrá dejar de encontrar la presencia de las vivencias musicales de los dos grandes grupos culturales dominados, el indio y el negro [...]. Lo indio o lo negro ya no tienen que disfrazarse de “inca” o de “salvaje” para ser admitidos por su prestigioso pasado o por su “exotismo”, pues, ya no están buscando su admisión. Se erigen en alternativas conflictivas, o autonomizan su identidad y la pregonan. Pero al hacerlo, se modifican (Quijano, 1980, p. 39)<sup>14</sup>

En el discurso de Quijano lo cholo representa, efectivamente, una pérdida, pero es también una posibilidad. Lo cholo, aunque unido a cierto optimismo, continúa siendo ambivalente. Un buen ejemplo de lo difícil que le resultó a la izquierda peruana procesar lo

<sup>13</sup> Sobre la incapacidad de cierta izquierda para entender algunas expresiones contestatarias de lo popular véase Colón (1985).

<sup>14</sup> El antropólogo Rodrigo Montoya resumió años más tarde la experiencia de la música popular que impulsó la izquierda con estas lapidarias palabras: “Las canciones que cantan los grupos de la llamada ‘nueva canción’ a nombre del pueblo, el pueblo no las canta. Y, de otro lado, las canciones que canta el pueblo, esos grupos no las cantan” (1987, p. 38).

cholo en la música popular puede ser rastreado en los escritos del sociólogo y crítico musical, Roberto Miro Quesada. Miro Quesada, siguiendo a Quijano, se aleja de la llamada Nueva Canción por considerarla ajena a lo popular. En 1982 critica a uno de los grupos emblemáticos con las siguientes palabras: “Tiempo Nuevo tiene como principal objetivo denunciar al sistema burgués capitalista que agobia al Perú y está en su derecho de hacerlo, pero si quiere hacerlo a través del folklore peruano [...] debe interpretar ese folklore en su justa medida” (2022, p. 110). Miro Quesada critica lo absurdo de una izquierda intelectual que trataba de acercarse a la tradición musical andina, mas sin adentrarse realmente en los lenguajes musicales indígenas, sino adecuándolos a las formas propias de la canción política llegada de Chile.

Sin embargo, tampoco el huayno tradicional ni la cumbia lo entusiasman:

La cumbia andina [...] ocupa hoy en día altos niveles en el ranking de sintonía, y si el huayno ya no llena coliseos, la cumbia andina desborda estadios. [...] esa innegable importancia sociológica no es necesariamente, sinónimo de una importancia de más largos alcances. ¿Qué podría asegurar que esta capa chola emergente establezca alguna vez un sistema social más justo en el país? Es indudable que en la medida que lo cholo ocupe cada vez más los espacios nacionales, el sistema será más racional sociológicamente hablando [...] Pero ello no garantiza la justicia y una democracia entendida más ampliamente (2021, pp. 248-249).

El huayno popular y la cumbia, sostiene, responden a los patrones consumistas del capitalismo y expresan la alienación galopante que produce la cultura de masas. Lo popular, por tanto, para Miro Quesada no se deriva de la procedencia social, sino del posicionamiento político, aunque poco aporte si este no alcanza a las masas. Mas, al mismo tiempo, advierte la necesidad de observar el huayno y la cumbia –la música chola–, por replantear la cultura tradicional andina y forjar con ello una nueva forma de nacionalidad. Hay

cierto eco mariateguista en su idea de que lo popular no debe reproducir las formas de opresión, sino crear algo nuevo y promover un mundo solidario. Lo cholo –la desoccidentalización de lo occidental y la desandinización de lo andino a través del mestizaje cultural, en sus propias palabras– es para él, por tanto, un riesgo, una cultura que puede “desviarse” hacia lo masivo y fortalecer el orden imperante, pero también, una esperanza, si toma el camino de la liberación. En ese sentido, Miro Quesada ve lo popular no como una realidad presente, sino como una fuerza que viene del futuro, como la creación heroica de un espacio político y cultural que debe partir de una redefinición de la correlación de fuerzas entre los actores sociales del país (2021, p. 355).

### **Cien años de choledad (conclusiones)**

En su libro *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad*, publicado originalmente en 1992, Guillermo Nugent sostiene que la palabra “cholo” fue un término recurrente para jerarquizar diferencias sociales entre los peruanos (2021, p. 96). Lo cholo, como irrupción de lo indígena en el espacio social moderno, denotaba una presencia incómoda, algo fuera de lugar que trastocaba la fantasía colonial de las élites peruanas. Si para Quijano lo cholo representaba una cultura emergente, entre tanto, esta ha ganado espacios en el imaginario nacional. Políticos y artistas reivindican su identidad chola. En el campo de la música, también puede percibirse el avance de la choledad. Músicas como el huayno y la cumbia han sufrido procesos de gentrificación y han pasado a ser consumidos por sectores sociales no marginales (Montero-Díaz 2019). Pero ese avance social ha fortalecido también el rechazo a la choledad, como demuestra el libro de Marco Áviles *No soy tu cholo* (2017), que retrata su discriminación. Lo cholo, en conclusión, o ha sido domesticado para su inserción en la oficialidad peruana o

sigue siendo discriminado cuando, como sostiene Quijano, rehúsa la absorción a lo occidental y crea espacios culturales disidentes.

Esos espacios, sin embargo, no han creado la identidad nacional que soñó Miro Quesada. Cuarenta años después de sus disquisiciones, seguimos esperando una música popular que anuncie un mundo nuevo y solidario, aunque con el añadido de que ahora la izquierda no representa una alternativa real en el Perú. ¿Es lo popular apenas una dimensión de la cultura que designa lo subalterno en contraposición a lo letrado, como sugiere Alabarces (2021, p. 158)? Sería urgente retomar estas discusiones y repensar lo popular –y dentro de ello, lo cholo– en el marco de un proyecto político que lo rescate para la construcción de un mundo más justo.

## **Bibliografía**

Adrianzén, Alberto (2011). *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya y IDEA Internacional.

Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Arguedas, José María (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.

Arguedas, José María (2012). *Obra antropológica*. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.

Áviles, Marco (2017). *No soy tu cholo*. Lima: Debate.

Bobbio, Norberto (1995). *Dereita e esquerda. Razões e significados de uma distinção política*. San Pablo: Editora UNESP.

Colón, Héctor Manuel (1985). La calle que los marxistas nunca entendieron. *Comunicación y Cultura en América Latina*, 14, 81-94.

De Castro, Juan E. (2021). *Bread and Beauty. The Cultural Politics of José Carlos Mariátegui*. Leiden y Boston: Brill.

Fabian, Johannes (1983). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press.

Flores Galindo, Alberto (1980). *La agonía de Mariátegui*. Lima: Desco. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

Flores Galindo, Alberto (2005). *Busando un Inca. Identidad y utopía en los Andes. Obras completas*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

Jordán, Laura y Smith, Douglas Kristopher (2011). How Did Popular Music Come to Mean Música Popular? *IASPM @ Journal*, 2(1-2), 20-33.

Letts, Ricardo (2014). *La Izquierda Peruana. Organización y tendencias*. Lima: Persistiremos E.I.R.L.

Mariátegui, José Carlos (1994). *Mariátegui Total* (tomo 1). Lima: Empresa Editora Amauta.

Melis, Antonio (1994). José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI. En Sandro Mariátegui Chiappe (ed.), *Mariátegui total* (pp. XI-XXXIV). Lima: Empresa Editora Amauta.

Mendívil, Julio (2022). La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos. *ArtCultura*, 24(45), 9-36.

Mendívil, Julio (2004). Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, 25, 27-64.

Miro Quesada, Roberto (2022). *Lo popular viene del futuro. Escritos escogidos*. Lima: La Siniestra.

Montero-Díaz, Fiorella (2019). White cholos?: Discourses around race, whiteness and Lima's fusion music. En Peter Wade, James Scorer e Ignacio Aguiló (eds.), *Cultures of Anti-Racism in Latin America and the Caribbean* (pp. 167-190).

Montoya, Rodrigo (1987). *La cultura quechua hoy*. Lima: Mosca Azul Editores.

Nugent, Guillermo (2012). *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad*. Lima: Taurus.

Quijano, Anibal (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.

Quijano, Anibal (2020). José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate. En Danilo Assis Climaco (ed.), *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 373-481). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y CLACSO.



## “Ya no ser más ‘subalterno’”

### Musealización y recontextualización de la música afroamericana en las Américas

*Wilfried Raussert*

■ Doi: 10.54871/ca24ct69

La presencia de formas musicales afroamericanas como patrimonio nacional y en museos de Estados Unidos, el Caribe y Brasil plantea la urgencia de repensar los conceptos de subalternidad dentro del discurso crítico de los estudios culturales. Vienen surgiendo nuevas constelaciones de actores, especialmente en el ámbito de la presencia museística, y están surgiendo también historias de éxito cultural y económico global que convierten a la música afroamericana y a sus figuras en actores globales (Raussert, 2020; Munro, 2010; Macdonald, 2006). Por otro lado, la música siempre ha sido una forma de arte polivocal que también experimenta una mayor diferenciación narrativa y expansión en la musealización, es decir, las competencias orales, tecnológicas y performativas de las culturas afroamericanas también están remodelando las narrativas museísticas. Los museos aquí seleccionados también desafían las narrativas museísticas hegemónicas a través de la realización performativa de una comprensión del tiempo basada en África. Las culturas africanas, por lo general, consideran el tiempo desde una perspectiva holística. Como consecuencia, el pasado, el presente y



el futuro existen de manera simultánea (Raussert, 2017, p. 23). Si bien es indudable que las estructuras hegemónicas siguen influyendo en el proceso de musealización (Kaltmeier y Rufer, 2017, p. 7), las nuevas constelaciones de actores y las narrativas multimedia nos obligan a cuestionar el concepto de lo subalterno. En este ensayo, se toma como punto de partida la investigación de campo y empírica que conduje sobre museos de música popular, en particular los museos sobre reggae en Jamaica, sobre samba en Brasil y sobre blues en el sur de Estados Unidos, en el estado de Mississippi.

La música y la política revelan una interrelación compleja que hace difícil, si no imposible, separar el entretenimiento de la misión política, la expresión artística del comercio, la orientación a la acción del placer (Yúdice, 2003). Pareciera que el continente americano proporciona un terreno particularmente fértil para dicha mezcla compleja y, en ocasiones, conflictiva y explosiva. Formas indígenas comunales muy antiguas, culturas afroamericanas de reciente aparición y la fusión de estas con las tradiciones musicales provenientes de todo el mundo han suscitado un campo musical diversificado y de rápida expansión, creado en el continente americano.

Desde finales del siglo XIX con el éxito a nivel mundial de las canciones gospel (*spirituals*) hasta el siglo XXI con la expansión global del rap, la música del continente americano ha dado forma a la cultura popular en casi todo el mundo. Dicha música, en gran medida, ha dado forma a la cultura popular global. Las culturas juveniles y las contraculturas continúan recurriendo a las expresiones musicales para formar nuevas identidades, expresar nuevos vínculos comunales, dar forma a nuevos lenguajes corporales y a la disidencia política. Mientras que los flujos musicales con frecuencia siguen direcciones multidimensionales, la presencia del blues y del jazz, del reggae, y del rap alrededor del mundo parece indicar una hegemonía musical arraigada particularmente mediante formas de música de ascendencia africana en el continente americano.

En sus observaciones respecto a la investigación académica sobre la cultura popular, Mario Rufer (2012) subraya: “el estudio de la cultura popular será políticamente productivo cuando se solidarice como estrategia con un cambio de relación en las fuerzas sociales” (p. 64). Ante todo, esto también significa cuestionar las afirmaciones institucional e intelectualmente cimentadas sobre la producción de conocimientos y los enfoques de investigación. En lo que respecta a los estudios subalternos, también requieren siempre una toma de conciencia de las diferentes relaciones de poder institucionales, culturales y políticas que posibilitan y acompañan la investigación. El concepto de subalternidad entendido como crítica poscolonial remite a lo que Pablo Alabarces y Valeria Añón llaman “aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable, o que cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia” (2008, p. 302). Estas observaciones sugieren, entre otras cosas, que estudiar la representación y su lenguaje es fundamental para la investigación de la cultura popular y las llamadas culturas subalternas.

## **Musealización y perspectivas cambiantes para percibir la música afro**

Según Stuart Hall (2000), la palabra “inquietar” describe el cuestionamiento, la perturbación y la subversión de los fundamentos de los museos, las estructuras de poder y las versiones de la historia que algunos profesionales contemporáneos llevan a cabo desde los años setenta en el controvertido contexto del “patrimonio” colonial de las colecciones de los museos (p. 8).

Los museos dedicados a géneros musicales afrodescendientes de las últimas décadas también cuestionan las narrativas museísticas clásicas. Desde la perspectiva de los estudios poscoloniales, los inicios de estas formas musicales –reggae, samba y blues– son producciones culturales de grupos subalternos afroamericanos. Desde

la perspectiva de la industria cultural, estas formas musicales son expresiones de éxitos artísticos globales. Desde la perspectiva de los músicos implicados y de los guardianes de su patrimonio cultural, estas formas musicales representan, por un lado, una historia de cambio social y reconocimiento cultural y económico y, por otro, la expresión de una lucha continua contra la desigualdad y la tergiversación de las formas culturales afroamericanas.

Pensando en el proceso de musealización y en las narrativas utilizadas en este, surgen puntos controversiales para repensar los discursos de lo subalterno. Por un lado, la música popular representa una construcción lingüística compleja que a menudo combina melodía, ritmo, sonido y texto, y que es expresiva y performativa. Los museos estudiados recurren a formas multimedia e interactivas de representar la música. Esto lleva, entre otras cosas, a darnos cuenta de que la producción de conocimiento sobre la música y sobre los museos de música popular debe dedicarse a otras categorías distintas de las puramente textual-discursivas: es decir, lo performativo, lo interactivo y también las posiciones cambiantes de agencia. Principalmente en lo que respecta a la categoría de agencia y de los actores, los parámetros cambian repetidamente en vista de los discursos sobre lo subalterno. Por ejemplo, en el caso del Museo de Bob Marley en Kingston y el Museo del Blues de B. B. King en Misisipi, los músicos y sus familias son los principales actores de la memoria cultural en el contexto del patrimonio y el turismo regional y nacional. Si bien el discurso del subalterno puede ser una posible representación de los inicios del reggae, del blues y de la samba, el discurso deja de ser aplicable cuando el llamado subalterno se convierte en el creador de su propio patrimonio cultural.

## **Políticas de reconocimiento y patrimonio cultural nacional**

La exprimera dama, Michelle Obama, es sin duda una de las admiradoras más distinguidas del Museo del Blues del Delta en Clarksdale,

Mississippi. Fue la encargada de presentar la Medalla Nacional para el Servicio Museístico y Bibliotecario de 2013 a dicho museo en el ala este de la Casa Blanca. Un año después otorgó el premio National Arts and Humanities Youth Program Award al Museo del Blues del Delta y a la banda de este mismo museo durante una ceremonia en la Casa Blanca, muy difundida por los medios de comunicación. Su esposo y expresidente de Estados Unidos, Barack Obama, sigue siendo uno de los visitantes más distinguidos del Museo Bob Marley en Kingston, Jamaica, ya que lo visitó en 2015 como parte de su visita oficial a esta isla caribeña. Un grupo numeroso de dirigentes políticos, como el primer ministro, Andrew Holness, la secretaria de Cultura, Género, Entretenimiento y Deportes, Olivia ‘Babsy’ Grange, William Mahfood, Josef Bogdanovich, Dimitris Kosvogiannis, Omar Davies, Lisa Hanna y Wykeham McNeil estuvieron presentes en la inauguración del Museo Peter Tosh en Jamaica en 2016; Kingston, la capital de Jamaica, había sido declarada Ciudad Creativa de la Música por la UNESCO un año antes. Kátia Bogéa, directora del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil, y numerosos políticos de alto rango participaron en la inauguración del Museo de Samba en Río de Janeiro en 2016, para celebrar el centenario de la samba brasileña. Al cambiar de Centro Cultural Cartola a Museo de Samba después de recibir el reconocimiento de la UNESCO, el museo recibe apoyo de patrocinadores privados, el gobierno municipal de Río, la Fundación Ford y el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística. En todos los casos, la política patrimonial y la política estatal y regional se dieron la mano con la cultura de la música popular (Raussert, 2020, pp. 100-102).

### **Boom actual de los museos de música popular**

La nueva ola de museos dedicados a la música muestra que la música con ascendencia africana del continente americano no solo ha

logrado tener éxito popular a nivel mundial, sino también reconocimiento cultural y político a finales del siglo XX y principios del siglo XXI (Taylor, 1994; Fluck, 2014). Los orígenes del blues, el reggae y la samba como expresiones musicales son distantes geográficamente, pero todos surgieron de culturas híbridas negras en el continente americano. Las tres expresiones musicales pasaron por años de lucha para lograr el reconocimiento cultural, económico y político. El blues se tuvo que liberar de su denigración como música popular ‘primitivista’ de la clase baja y música vudú inspirada por el diablo, incluso dentro de la comunidad afroamericana en Estados Unidos (Baker, 1990). El reggae tuvo que superar obstáculos por ser relacionado con la droga, y por la discriminación racial y la estigmatización en una Jamaica agobiada por la violencia de la lucha de clases y racial, un bagaje que perdura de la época colonial (Thomson, 2009). La historia del samba es una historia de discriminación y persecución racial y cultural en Brasil, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX (Fryer 2000). Los cambios recientes en Mississippi, Jamaica y Brasil en la política cultural y las nuevas alianzas entre la política patrimonial, el turismo y la industria cultural han abierto espacios para nuevas formas de reconocimiento innovadoras –y, sin embargo, conflictivas y cargadas de tensión– de la música producida por la población negra en el continente americano.

## **Narrativas multimedia en los museos de música popular**

Como sucede con la historia de la música, la relación entre la música y lo social es narrada nuevamente en los museos de música popular arriba mencionados. Si bien son diferentes en su contenido, estilo y contexto, los museos de blues, reggae y samba reinventan la historiografía de la música y el respectivo contexto social en las narrativas museísticas multimedia. Estas narrativas convierten al subalterno en el principal representante de la región y la nación.

Como afirma Sharon Macdonalds (2006), “los estudios museísticos han alcanzado la mayoría de edad” (p. 1). “Los museos se han convertido en objetos populares de estudio y crítica académicos” (R. B. Philipps, 2011, p. 17). Sin embargo, los estudios museísticos han prestado poca atención a los museos de música popular. Esto es tanto más sorprendente cuanto que el florecimiento de los museos de música en años recientes muestra la relevancia cultural, educativa y económica que han obtenido. Poner la música popular en un museo puede parecer, a primera vista, como atrapar un pájaro cantor en una jaula. ¿Cómo combinar la oralidad, la textualidad, la performatividad, los textos visuales y sónicos para crear una narrativa coherente? El objetivo central del presente ensayo consiste en encontrar qué tipo de narrativas surgen en los museos de blues, reggae y samba. Al referirse a la práctica de la memoria contemporánea, Rosemarie Beier-de Haan (2006) menciona que “podemos ver cambios en la forma en que se monta la historia y en cómo recuerdan el pasado las sociedades (naciones o colectividades más pequeñas)” (p. 186). Para un estado como Mississippi y una región como la del Delta, cargados de historia, pero también para Jamaica y Brasil y sus restos de pensamiento colonial, los procesos de recuerdo parecen complejos y, además, cargados de conflictos con el procesamiento de “pasados” racistas. La historia siempre representa tanto el pasado como el presente y “debe entenderse que trata del presente, y que está integrada a una práctica cultural continua, tanto como que trata del pasado” (p. 186). Si bien el estudio de la historia, por lo general, está dominado por la textualidad, “a los museos les da forma un modo de presentación fundamentalmente diferente” (p. 191).

Con un planteamiento tomado de los estudios culturales, este capítulo examina los museos de música como sitios de narrativas multimedia incorporadas a la política patrimonial y turística. A menudo los museos están dedicados a temas y acontecimientos que atraen a un público en particular. “Si bien se encuentran abiertos a todos y, por lo general, tienen mucho interés en atraer a una

amplia sección de la sociedad, estos museos prestan servicio a comunidades de intereses que comparten conocimientos especializados” (Watson, 2007, p. 3). Entre los visitantes de los museos de blues, reggae y samba se incluyen estudiosos de la música y los estudios culturales, nostálgicos aficionados a la música, turistas del paquete turístico de la Route 61 (Blues Highway), paseos de reggae y samba, viajeros mundiales, observadores exóticos y jóvenes que se aprovechan de programas educativos para aprender a tocar blues, reggae o samba. La variedad es tan rica como la diversidad de músicos de blues, reggae y samba. Las expectativas y el nivel de conocimientos adquiridos difieren de visitante a visitante y, en general, una visita al museo convierte el sitio en una experiencia, puesto que “el museo es más que un lugar. Es una red de relaciones entre los objetos y la gente” (Henning, 2005, p. 11).

En este contexto, las narrativas multimedia sirven a diversos propósitos: permiten la coexistencia de la oralidad, la textualidad, la performatividad y la interactividad. Aunque los museos han surgido en diálogo con las estructuras hegemónicas de las respectivas políticas de patrimonio cultural, llama la atención que la comprensión africana del tiempo, la historiografía oral y la producción performativa del conocimiento en las culturas afroamericanas dominen las formas multimedia de representación en los museos. Culturas africanas como la yoruba y la bantú consideran el tiempo desde una perspectiva holística. Como consecuencia, el pasado, el presente y el futuro existen de manera simultánea. Históricamente, la cultura egipcia no proporcionaba siquiera un término abstracto para el tiempo. La comprensión del tiempo siempre se ha relacionado directamente con acontecimientos o acciones específicos. Así, el tiempo permanece neutro hasta que un incidente marca su importancia (Baker, 1991, p. 199). Como consecuencia, los conceptos de simultaneidad e intensidad caracterizan la experiencia africana del tiempo. La noción de una secuencia temporal abstracta está ausente del pensamiento africano (Achtner et al., 1998, p. 31). El hecho de que las claves orales, performativas y también tecnológicas

afroamericanas, como el *sampling* (H. Philipps, 2023, p. 3), estén fuertemente incorporadas a las narrativas de los museos, ejerce una influencia duradera en la representación de los géneros musicales mencionados. En particular, la técnica de *sampling* creada en la cultura reggae de Jamaica permite la fusión y superposición simultánea de voces y sonidos de diferentes épocas históricas y, por lo tanto, también permite una comprensión africana del tiempo que se realiza narrativamente en el museo. Esto también significa que los lenguajes de representación están fuertemente anclados en las tradiciones e innovaciones de las culturas afroamericanas y, por tanto, caracterizan decisivamente la narrativa del museo y desafían los discursos hegemónicos al incluir voces, tecnologías y actores de la cultura afroamericana. Además, las narrativas proporcionan un rico espectro de modos narrativos diferentes para asegurar un alto nivel de atracción para diversos grupos de visitantes. La narrativa multimedia incrementa las opciones, mantiene la flexibilidad y la movilidad como conceptos clave para la cultura museística contemporánea. Danielle Rice (2003) nos recuerda que “los museos son instituciones sociales dinámicas y complejas que constantemente se están reinventando como respuesta a un proceso de autoanálisis y a estímulos externos” (p. 79).

En mi interpretación de las narrativas multimedia en museos selectos de música popular, tendré presente que “los estudios más eficaces sobre los museos son aquéllos que están basados en la historia y la teoría y la práctica” (R. B. Philipps, 2011, p. 17). Como investigador de la cultura y música afroamericanas, visité una serie de museos entre marzo de 2017 y marzo de 2018, recorrí diversas rutas de la música, me puse en los zapatos de los visitantes de los museos, busqué en archivos y hablé con los visitantes, el personal y los curadores de los museos. Los resultados de la investigación confirman que el patrimonio musical en la actualidad está estrechamente vinculado con el turismo cultural, lo que incluye tanto “elementos tangibles como intangibles” provenientes de sitios históricos hasta lugares de culto, folclor y mito (Soper, 2007, p. 96). Los museos de



blues, reggae y samba caminan en la cuerda floja entre la música como actuación, entretenimiento, patrimonio cultural, expresión política, herramienta educativa e industria cultural. Es importante notar que las estrategias elegidas dependen en gran medida de las condiciones económicas y culturales en las que pueden operar los museos seleccionados.

## **El Museo B. B. King**

El Museo B. B. King invita al visitante a un recorrido que expresa al mismo tiempo una estructura básica no lineal, más circular, y una comprensión africana de la simultaneidad. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que el lugar de enterramiento de B. B. King forma parte del recorrido circular de la exposición, por lo que la vida, la obra y la muerte de B. B. King se muestran en su presencia y simultaneidad. El primer cuarto de la exhibición es una pequeña sala de cine que proyecta un documental sobre el regreso de B. B. King a Indianola, Mississippi, y sus vínculos personales y musicales con el Delta. Después de ver la película, el visitante entra a un cuarto que viaja al pasado, al periodo de la infancia de B. B. King y de la industria algodonera en la región del Delta. La voz narrativa hablada y escrita es la de B. B. King. Letreros repartidos por todas las salas de exposición contienen citas de B. B. King que permiten que una narrativa autobiográfica en primera persona guíe al visitante en su recorrido. La narrativa personal está vinculada cuidadosamente con la historia de la tierra y de la música. La progresión musical de B. B. King desde el Delta pasando por Memphis hasta Las Vegas, alrededor del mundo y regresando a Misisipi se encuentra integrada a una historia de éxito del blues como el pilar musical del desarrollo del rock como música popular a nivel mundial. Cada sección es autónoma como parte de una narrativa de vida, pero al mismo tiempo imbricada en referencias a distintas épocas de la historia afroamericana. Cada sección da la bienvenida

al espectador con un diseño particular y collages multimedia como cultura conmemorativa, que incluyen video, fotografía, grabación, carteles de conciertos y carteles de narración. Los distintos medios crean voces individuales y asumen funciones de representación distintas y complementarias.

La narración general yuxtapone muchas narraciones menores que dan expresión a una polifonía historiográfica que inserta la historia de éxito de B. B. King en el contexto del movimiento por los derechos civiles y la historia global de la música popular. Si el visitante se desplaza de la sala 1 a la sala 2, la óptica señala un cambio de un escenario rural a uno urbano. El visitante se encuentra con un modelo fragmentado de un autobús turístico, lo que indica los muchos años de gira en las carreteras. Una réplica de uno de los primeros estudios de grabación de B. B. King vincula el arcaico mundo del blues con el mercado, la grabación y la producción de la música. La vitrina que tiene el Grammy de B. B. King marca un punto final de reconocimiento y fama. Después de salir de la sección con las dos estaciones interactivas que permite a los espectadores practicar sus propias habilidades con la guitarra junto con B. B. King, los visitantes pueden entrar a una segunda sala de cine pequeña. La última película resalta el reconocimiento de B. B. King por parte del mundo de la música de los blancos al mostrar conciertos con U2 y Eric Clapton. Las historias cinematográficas del museo presentan una narrativa que va desde el reconocimiento local hasta la fama a nivel mundial. Estas conectan la historia de éxito mundial de B. B. King con sus inicios rurales y crean una historia de raíces y rutas interrelacionadas. Se podría decir que la historia de B. B. King proporciona una respuesta positiva a las preguntas abiertas y a las incertidumbres a lo largo de la ruta del blues por el Delta del Mississippi. El Museo B. B. King nos presenta a un hombre de blues que por fin llega a casa, cuenta su propia historia y presenta su propia casa del blues. La narración de B. B. King en la primera película es una ejecución consciente de (re)integración. Vincula al protagonista con su lugar de nacimiento en Mississippi así como a

la región del Mississippi con la nación entera. Muestra a B. B. King como un maestro de la actuación en sus habilidades musicales y verbales. Da a su voz una recreación oral de la historia de la música en el Delta. La emoción se fue (*The Thrill is Gone*) –para remitirnos a uno de los títulos de las últimas canciones de blues de King–, pero la historia de la música continúa dando forma a la política cultural, económica y racial. B. B. King siempre estuvo a favor de un acercamiento dialógico y relacional al mundo de los blancos. La narración en estilo autobiográfico habla a través de B. B. King y su voz reconciliadora, sin duda, es acogida con especial beneplácito por la política estatal de reconciliación. Especialmente en los ámbitos del patrimonio cultural y el turismo, el estado de Mississippi impulsa proyectos y programas educativos en el siglo XXI que ponen de relieve y promueven la coexistencia de blancos y negros (Raussert, 2020, p. 129).

## **El Museo Bob Marley**

El Museo Bob Marley, cuya dirección es 56 Old Hope Road, en Kingston, Jamaica, se encuentra en un edificio construido durante la década de 1800 en el estilo colonial británico de la época. Está ubicado en el centro de Kingston, en la residencia anterior de este músico, la cual adquirió en 1975 del dueño de Island Record Chris Blackwell. El edificio, que presenta un estilo arquitectónico colonial del siglo XIX, sirvió como su lugar de trabajo y hogar hasta 1981. Durante su vida, la casa albergó los estudios Tuff Gong en los que Marley grababa con regularidad. La casa también fue el sitio de un atentado deshonroso contra la vida de Marley en 1976 y, de este modo, proporciona un rico espectro histórico y narrativo para la cultura museística. En 1987, su esposa, Rita Marley, convirtió la casa en un espacio museístico que representa una mezcla ecléctica de arquitectura colonial y llamativo diseño cultural pop más un teatro, una tienda y un café restaurante, lo que proporciona todos

los requisitos para un sitio patrimonial orientado cultural y económicamente, un ejemplo prototípico de cultura museística contemporánea. La Fundación Marley administra los negocios y crea vínculos entre la conservación patrimonial y nuevas industrias culturales.

El museo proporciona nueva información de la historia personal y los tesoros privados de Bob Marley y estiliza su apariencia, ropa, peinado, instrumentos y los premios que obtuvo por sus discos, de tal manera que el Marley que se encuentra en el museo pasa a ser de una figura histórica a una verdadera leyenda del reggae y un ícono de la cultura de la música pop contemporánea. El Museo Bob Marley y su entorno museístico presentan un relato multimedia de la familia, la comunidad y la filosofía de dicho artista –de influencia rastafari– de reconciliación, unión y solidaridad mundial contra la injusticia, la pobreza y la violencia. Las fotografías y murales que acompañan las paredes del espacio exterior muestran a Marley como miembro de la comunidad rastafari social y musical de Jamaica. Cerca del museo hay otros murales que muestran a Marley en relación con la historia transnacional de los rastafaris y el panafricanismo, situando al artista en una comprensión transcultural de la cultura negra. La escultura de Marley con guitarra y las fotos de la familia inmediata de Marley saludan al visitante en la entrada y muestran a los principales actores de la herencia cultural del músico.

A pesar del diseño con diversos medios detrás del museo Bob Marley, la narrativa nunca deja de centrar su atención en el mismo Marley. Por ello, la narrativa se encauza a crear y conservar el papel fundamental de Marley para la cultura musical jamaicana y global así como su promoción del rastafarianismo. Hay una galería de fotos, recuerdos, discos y premios enmarcados con el fin de crear una densidad de efecto visual. Todos los hilos narrativos giran alrededor de la iconización de Marley en diversas formas de representación audiovisual. La conceptualización de la propiedad general del museo se relaciona con la política cultural urbana y

turística de Kingston, y también recurre a un patrón de variación y repetición fuera del museo que claramente visualiza la presencia de Bob Marley en Trench Town, la cultura jamaicana, el reggae y el rastafarianismo.

Como expresión del estilo en serie del arte pop posmoderno, muchas visualizaciones de Marley se han vuelto tan icónicas que la imagen por sí sola parece suficiente para servir como un catalizador para la conservación del patrimonio cultural jamaicano. La narrativa multimedia evita en gran medida la progresión cronológica y revela, similar al museo de B. B. King, un sentido africano del tiempo unido al lugar. Por ejemplo, los espacios de la exposición utilizan técnicas de *sampling* para superponer voces y sonidos de distintas épocas del reggae con el fin de subrayar tanto la evolución como la contemporaneidad del sonido de Marley. La narrativa del museo visualiza y reconstruye la inmutable presencia constante de la insignia musical de Trench Town, una inspiración y una historia de éxito musical intemporales para una sociedad que todavía está agobiada por la colonialidad, las diferencias de clase, la división política y la lucha racial. El espacio museístico también sirve como último recurso en Kingston para promover y vender la contribución de Marley al mundo del reggae jamaicano. “Hoy sólo se toca a Marley como algo simbólico en la radio local y su mensaje parece perderse ‘cada vez más’ en la juventud jamaicana de la actualidad” (Foster, 2011). La exhibición principal del museo encuentra una ampliación ulterior en un teatro con ochenta asientos y bien equipado para videos, películas e interpretaciones musicales, y secciones comerciales que incluyen una tienda de regalos. El museo pretende preservar el patrimonio cultural de Bob Marley y claramente está dirigido al turismo internacional. Su narrativa sobre un solo ícono eclipsa en parte la rica diversidad del reggae y la tradición musical jamaicanos. En suma, el museo crea un aura de autenticidad al invitar al espectador a los cuartos históricos en los que vivió y trabajó Marley y crea una visión de un continuo cultural (Raussert, 2020, p. 110-111).

## El Museo del Samba

En general, la narración del museo une la presencia del samba en el pasado y el presente como expresión performativa de la cultura afrobrasileña y hace énfasis en una fuerte correlación espacio-temporal al reconstruir y recrear los lugares e interpretaciones del samba. El espacio museístico crea simulacros del aura y el medio ambiente asociados con los lugares *Tias Baianas*, *Pedra do Sal* y *Praça Onze*. Si bien el carnaval, fuertemente marcado por las diversas expresiones del samba, se ha convertido en un indicador central de la identidad nacional brasileña y de la promoción global de la cultura brasileña, el samba en Río de Janeiro continúa enfrentándose a la exclusión y marginalización urbanas. A pesar de las numerosas escuelas de samba y del turismo en la zona urbana del samba, la música sigue estando arraigada en las *favelas* y se la marginaliza incluso en los espectáculos del carnaval. El *Museu do Samba*, con su ubicación justo al borde de la comunidad de Mangueira, una de las favelas más antiguas de Río y hogar de más de 50 000 personas, proporciona un espacio de remembranza y reconocimiento que mediante narrativas multimedia se dirige al visitante en un nivel textual, visual, sónico y cinestésico, en especial cuando el espacio museístico se convierte en un sitio en el que se llevan a cabo interpretaciones de samba.

El visitante encuentra una mezcla de historicidad, sitio para espectáculos y espacio educativo. Personificando la historia del samba, el museo recibe al visitante con una enorme escultura afuera de la entrada del museo de Cartola, el compositor afrobrasileño y artista del samba que creció en una favela en Río de Janeiro y dio forma al samba a finales de la década del veinte y en los años treinta. Al visualizar las diferentes épocas históricas y diversos modos del samba, las salas de exhibición del museo se convierten en muros conmemorativos que exponen a importantes compositores e intérpretes de samba de diferentes generaciones en fotografías

de archivo, carteles de conciertos y una representación visual estética. Al reinscribir el samba en la tradición carnavalesca de Río de Janeiro, el museo exhibe espectaculares trajes de carnaval que invitan al visitante a imaginarse a sí mismo como practicante del samba. El área del museo decorada para recordar las casas de las *Tias Baianas*, “*la casa de la Tía Ciata, Pedra do Sal, Plaza Onze*”, algunos vecindarios tales como “*Saúde, Gamboa, Estácio, Vila Isabel, Pavuna*, entre otros” (Lopes da Cunha, 2018, p. 6), proporciona el vínculo entre la práctica del samba pasada y presente al servir como un espacio para las clases e interpretaciones de samba contemporáneas. El museo relaciona la historia del samba con contextos y cambios urbanos importantes. Mientras la ciudad de Río de Janeiro cambiaba radicalmente de la década del veinte a la del cuarenta “con nuevas tecnologías, avenidas y espacios de recreación y entretenimiento [...] el samba también estaba modificándose hasta que llegó a su máxima sofisticación en lo que concierne al timbre con la *exaltação* del samba” (p. 5). Se crearon varias modalidades dentro del género, tales como el samba-canção, samba-choro, samba-enredo, pero “sólo se escogieron tres para convertirse en registros oficiales como las principales variedades del samba en Río como un patrimonio intangible: samba de partido alto samba, samba de terreiro y samba enredo” (p. 5).

La mezcla multimedia del museo crea tramas que son eclécticas y selectivas al relatar la historia de la música con la ciudad y dentro de ella. Divididas entre la conservación cultural, la política patrimonial nacional y la promoción turística, las narrativas visualizan en forma de fotografías, trajes y esculturas, testimonios orales y escritos los elementos culturales negros del samba, sin abordar de manera explícita la política racial de Brasil de blanquear o eliminar las características raciales tanto del carnaval como del samba como marcadores de la identidad cultural nacional. Más bien, las exposiciones y las formas de representación ponen de relieve la fuerte influencia de la producción cultural afroamericana en la cultura brasileña y buscan una reconciliación. Las narraciones

hacen hincapié en el impacto cultural de la cultura negra en la configuración de la sociedad brasileña, pero evitan abordar explícitamente las formas de exclusión y discriminación. Por último, una comprensión africana del tiempo, de la simultaneidad del pasado y el presente, también determina la inclusión de la interpretación contemporánea del samba en conexión con las nuevas tecnologías del *sampling* en el espacio museístico. Al usar el espacio museístico como zona de ensayo y práctica para los grupos de samba contemporáneos, la institución hace hincapié en vincular el pasado, el presente y el futuro en el sentido de “afrofuturismo” con “imaginación, esperanza y expectativas de cambio transformador” (Favreau, 2021, p. 48). Al mismo tiempo, el museo adopta un enfoque interactivo y performativo con el fin de conmemorar. Su misión incluye el deseo de convertir la memoria en una práctica real de interpretación y composición del samba para las generaciones futuras. La nostalgia impulsa el deseo de mantener el samba vivo como “musicalidad” en un escenario musical reciente y actual conducido, entre otros, por una vigorosa industria musical *funk carioca* con *DJs* y sistemas de sonido al frente (Rausser, 2020, p. 107).

## Colofón

La musealización de formas musicales como el reggae, el samba y el blues representa el reconocimiento cultural de formas musicales antaño subalternas en contextos nacionales, y significa también una adaptación de estas formas musicales para la industria turística, pero a menudo también crea un trampolín para nuevos impulsos creativos e incluye actores afroamericanos en la representación de sus culturas. Por lo tanto, es dudoso utilizar el concepto de subalternidad de los estudios culturales en relación con la musealización de los éxitos musicales mundiales de formas musicales afroamericanas. La creciente musealización de la música afroamericana en las Américas demuestra que el patrimonio cultural negro



ha sido capaz de establecerse como parte integrante de los relatos culturales nacionales. Las diversas formas de representación también demuestran que las competencias afroamericanas en el ámbito de la cultura oral y performativa se han convertido en elementos centrales de la narrativa museística, expresando, entre otras cosas, una comprensión del tiempo basada en las raíces africanas. Lo que antes era subalterno se ha convertido en expresión de una cultura musical establecida a escala nacional y mundial. Para seguir estudiando las interrelaciones entre los discursos subalternos y hegemónicos, creo yo, debemos centrarnos más en distintos y diferentes formas y niveles de narrativas, representaciones y competencias con el fin de superar los modelos binarios.

## **Bibliografía**

Achtner, Wolfgang et al. (1998). *Dimensionen der Zeit: Die Zeitstrukturen Gottes, der Welt und des Menschen*. Darmstadt: Primus Verlag.

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En Pablo Alabarces et al. (coords.), *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre la cultura popular* (pp. 281-303). Buenos Aires: Paidós.

Baker, Houston A. Jr. (1990). *Long Black Song: Essays in Black American Literature*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Baker, Houston A. Jr. (1991). *The Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*. Chicago: Chicago University Press.

Beier-de Haan, Rosemarie (2006). Re-staging histories and identities. En Sharon Macdonald (coord.), *A Companion to museum studies* (pp. 186-197). Malden: Blackwell.

Favreau, Alyssa (2021). *Janelle Monáe's The ArchAndroid*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic.

Foster, Anthony (mayo de 2011). Bob Marley. The legacy wanes but the cult is going strong. *Times of Malta*. <https://timesofmalta.com/articles/view/20110511/world/Bob-Marley-The-legacy-wanes-but-the-cult-is-going-strong.364722>

Fluck, Winfried (2014). The Concept of Recognition and American Cultural Studies. En Erik Redling et al. *American Studies Today* (pp. 167-207). Heidelberg: Winter.

Fryer, Peter (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Londres: Pluto Press.

Hall, Stuart (2000). Whose Heritage? Unsettling ‘the heritage’, re-imagining the post-nation. *Third Text*, (49), 3-13.

Henning, Michelle (2005). *Museums, Media, and Cultural Theory*. Berkshire: Open University Press.

Kaltmeier, Olaf y Rufer, Mario (2017). Introduction: the uses of heritage and the postcolonial condition in Latin America. En Olaf Kaltmeier y Mario Rufer (coords.), *Entangled heritages. Postcolonial perspectives on the uses of the past in Latin America* (pp. 1-12). Nueva York y Londres: Routledge.

Lopes da Cunha, Fabiana (2018). Samba locations: an analysis on the carioca samba, identities, and intangible heritage. En Fabiana Lopes da Cunha et al. (coord.), *Latin American heritage: interdisciplinary dialogues on Brazilian and Argentinian case studies* (pp. 3-20). Cham: Springer International.

Macdonald, Sharon (2006). Introduction. En Sharon Macdonald (coord.), *A companion to museum studies* (pp. 1-12). Malden: Blackwell.

Munro, Martin (2010). *Different Drummers. Rhythm and Race in the Americas*. Berkeley: University of California Press.

Philipps, Ruth B. (2011). *Museum pieces. Toward the indigenization of Canadian museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Philipps, Helmut (2023). *Dub Konferenz. 50 Jahre Dub aus Jamaica*. Köln: Strzelecki Books.

Raussert, Wilfried (2020). *¿Que esta pasando? Cómo la música le da forma a lo social*. Bielefeld: Kipu.

Raussert, Wilfried (2017). *Diferentes conceptos de tiempo en diálogo: el blues, el jazz y la novela afroamericana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Rice, Danielle (2003). Museums: Theory, practice, and illusion. En Andrew McClellan (coord.) *Art and its publics: museum studies at the millennium* (pp. 77-96). Malden: Blackwell.

Rufer, Mario (2012). El habla, la escucha, la escritura. Subalteridad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier (coord.), *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (pp. 55-81). Barcelona: Gedisa.

Soper, Anne K. (2007). Developing Mauritianness: national identity, cultural heritage values, and tourism. *Journal of Heritage Tourism*, 2(2), 94-105.

Taylor, Charles (1994). The politics of recognition. En Amy Gutman (coord.), *Examining the politics of recognition* (pp. 25-73). Princeton: Princeton University Press.

Thomson, Ian (2009). *The Dead Yard: Tales of Modern Jamaica*. Londres: Faber and Faber.

Watson, Sheila (2007). Museums and their communities. En Sheila Watson (coord.), *Museums and their communities* (pp. 1-24). Nueva York y Londres: Routledge.

Yúdice, George (2003). *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press.



**Segunda parte**  
**Popular, subalterno y decolonial**



# Etnografía, corporativismo académico y culturas populares

Algunas disquisiciones a partir de una discusión sobre Charly García

*Pablo Semán*

■ Doi: 10.54871/ca24ct70

## **Introducción**

Hay dos líneas de trabajo que se conjugan en este texto que confluyen en una tercera cuestión. En primer lugar, una reflexión constante sobre el método etnográfico que tiene por vocación subrayar su potencial en la tarea crítica y denunciar las automatizaciones que esterilizan ese potencial en una mezcla de jactancia política e ignorancia filosófica. La segunda línea de mi recorrido, un poco más actual, tiene que ver con mis compromisos con la interpretación de la sociología pragmática, especialmente la propuesta por Hennion (2010) que, hasta cierto punto, aguza las filosas posibilidades abiertas por las posturas de Bruno Latour (1991) con análisis y conceptualizaciones propias del campo de la música. En este contexto, mi esfuerzo en este recorrido estará centrado en las posibilidades que se abren al pensar el método etnográfico, más allá de definirlo como “dar cuenta del punto de vista del nativo”, cuando se le ponen condiciones teóricas específicas a la elaboración que por



convención y por inconsciencia señalamos en Malinowsky y Geertz apoyos supuestamente autoevidentes y suficientes. Recorreremos esta tentativa de composición a través de un material empírico en el que están presentes interlocuciones sin las cuales no podríamos atrevernos a decir lo que aquí compartimos. Un seminario destinado a estudiar la obra de Charly García en ocasión de sus 70 años nos permitió convocar fans, curiosos, académicos cuyas preferencias nos permitieron profundizar la tentativa pragmática de pensar la música. Esa tentativa ha sido colectiva; no puedo dejar de mencionar en este esfuerzo a Ornela Boix, Guadalupe Gallo, Victoria Irisarri, Martín Liut, Martín Rodríguez, Nicolás Welschinger, quienes de diversas formas han sido parte de la red en que elaboramos mucho de lo que en este texto afirmamos. A partir de estas dos cuestiones podremos desarrollar un enunciado sustentable sobre la cuestión de las culturas populares.

## **Los hechos importantes y las lecturas sin consecuencias**

En el anecdotario que recoge de forma superficialmente exhaustiva casi cada minuto de la vida y obra de Charly García se destaca una historia que funge como fundamento, veremos cuestionable, de la profundidad y el sesgo específico de su compromiso político en 1973. Los miles de lectores que creen detentar individualmente esa clave de la vida de García afirman con suficiencia, solemnidad e incluso engolamiento que García tuvo un encuentro clave y formativo con David Viñas (héroe intelectual de una parte de la izquierda argentina) con la misma seguridad y desconocimiento de los desencuentros que habitaron ese encuentro (parangonables al de Lacan con Heidegger o al de Trotsky con Freud, pero sin tan grandes personajes).

La verdad es que, como narró Martín Rodríguez, quien se ocupó de hacer las preguntas correspondientes a las personas correspondientes:

El encuentro que mantuvo David Viñas con los dos Sui Generis en los 70, a instancias de Jorge Álvarez, en el pedido de más profundidad ideológica... cuando veía al dúo... atado a una rebeldía de flauta dulce, tiene dos líneas paralelas: la relativa indiferencia de David Viñas (que no se esforzó por hacer de eso un gran relato) y el estado tóxico de una memoria rockera en la que los protagonistas se acuerdan poco y nada de ese encuentro. Dos potencias se saludaron, pero no hubo potencia. Una tarde de esos setentas, Beatriz Sarlo llegó a la casa céntrica de Viñas y escuchó de su boca que se acababan de ir los Sui Géneris. Consultada sobre eso dijo: “eso es todo lo que sé”. Consultado Nito Mestre sobre eso dijo: “no me acuerdo de nada”. Si la memoria de los militantes es un campo de batalla lleno de nombres, alias, direcciones, citas, días, bares, teléfonos de control; la memoria de un rockero está llena de cosas de las que *mejor no acordarse* (conversación personal).

A inicios de los 80, en una entrevista que no recuerdo si era en *Clarín*, *El Porteño* o dónde, Charly García avala la interpretación que sugiere Rodríguez cuando –entre irónico y desapegado– refiere a las tentativas de cooptación del Partido Comunista Revolucionario y su sensación de extrañeza ante las sectas maoístas que yo conocí de niño, con las que mantuve contacto hasta los casi veinte años, y con las que dialogaba Viñas. Puedo imaginar el mecanismo por el cual se dio el desencuentro Viñas-García porque conocí, como un lenguaje de infancia, de primerísima mano, situaciones semejantes en que militantes de alto rango de esas agrupaciones referían a sus contactos en el mundo de la cultura como actores “propios” aunque no del todo conscientes o formados. Pues, claro, los militantes tenían la “línea justa”, como lo sugería mi padre cuando me decía que el célebre escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa, contacto del partido –*su* partido, otro partido chino– era interesante pero flojo, y quería decir con ello que la verdad de la historia la tenían los dirigentes de las minúsculas fracciones maoístas, y que los intelectuales –en sentido amplio, los hombres de letras, música y de teatro– eran compañeros de ruta, vehículos idóneos de activación, no

obstante lo cual eran *perejiles* que debían ser convenientemente heteronomizados para que fuesen voces culturales oficiales, como podría haberlo sido o serlo, supongamos, Silvio Rodríguez para el PC cubano o Víctor Heredia para el argentino. Incluso, los propios artistas se consideraban subalternos, como lo muestran los ejercicios de odio al intelectual que muchos de esos artistas performan con regularidad (que no digo que sean ejercicios del todo innecesarios) para subordinarse a la clase, el líder, el pueblo, la línea. Ejercicios a los que García, por suerte, no se entregó.

Pero si la versión canónica de ese encuentro sobrevive aún es porque se apoya en un consenso epistémico que es preciso desactivar: este consenso no es dominante porque falte información sino porque hay una metanarrativa que es más potente que los hechos más o menos probables. Esa metanarrativa reza que la política es de los políticos, que la cultura irradia, que las ideas políticas que importan son las que los dueños presuntamente legítimos de la política definen como políticas y esa definición cuenta con la permanente docilidad de políticos, periodistas, agentes culturales, e incluso agentes académicos que pueden reproducir la anécdota que, en combinación con los prejuicios compartidos por todos, gana el carácter de hecho histórico indudable. Con esa lógica aparece otra narrativa para el periodo abierto en 1976: el García que era apenas un compañero de ruta, fue resistencia cuando la política fue suprimida. Entonces, la cultura fue la vía por la que la política se ejercía, astuta, contra la dictadura, a falta de direcciones presentes o eficaces. Lo cierto es otra cosa: el rock y García motorizaron una tendencia que cuestionaba relaciones de poder en la vida cotidiana (como lo muestran muchos, pero de forma sistemática y acabada Valeria Manzano, 2017) y, aun más, una concepción alternativa y mucho más diseminada en la sociedad acerca de la política. Bronca sin fusiles y sin bombas, como cantaban Pedro y Pablo en esa época.

No vamos a discutir acá si ese era un pacifismo ingenuo o no, si eran agentes del imperialismo o no, pero a esta altura es difícil sostener inmutable la versión de los profesionales de la política

acompañada por parte de la crítica, la academia y el periodismo. Tal vez la politicidad del rock y García representaba un estado de ánimo mayoritario pero invisible, retráctil ante la prepotencia de la política oficial pero móvil y capaz de resistir en secreto, de aparecer multiforme, como apareció en el umbral de la dictadura en la procesión a Luján, donde se escuchó que las baladas que habían salido de las iglesias para ser rock volvían a ellas para refugiarse y también para transformarse.

Estamos en un *workshop*, abriendo nuestro juego; no quiero ser concluyente con esta vehemencia que pongo a lo que, en esta versión de ensayo, le faltan datos, pero déjenme concluir algo más general: entrenados por nuestra formación para aceptar con Foucault que Bentham es más importante que Smith, cedemos ante una jerarquización naturalizada por una episteme, apenas retiramos la vista de *La verdad y las formas jurídicas* o de *Vigilar y castigar*. Las verdades de lo que leemos, lógicamente, ceden a las presiones de los dispositivos que nos informan cuando nos entregamos a la práctica. A todos nos pasa que, para dar clase, usamos Foucault y Gramsci, pero para interpretar el mundo usamos Locke y Parsons. Si no fuera así, podríamos atrevernos a una provocación que no tiene que ser verdad ciento por ciento, sino apenas movilizadora: ¿por qué no pensar que el políticamente flojo, el que tendría que haber hecho caso, era Viñas a García? Las ideas políticas importantes de una época, ¿dónde están?

La etnografía que yo quiero para interpretar la música puede empezar por aquí: desconfiando de las tradiciones que nosotros mismos propagamos en nuestras disociaciones entre la teoría y la práctica. Repudiando sistemáticamente y en acto las formas meta-narrativas que distribuyen lo real entre los rubros de la infraestructura social por un lado y, por otro, música, texto y contexto, política y cultura (sobrentendiendo esto en un sentido funcionalista, después de haber leído y haber adherido públicamente a todas las críticas posibles al concepto de cultura).

Quizás esto antecede a la etnografía, quizás no; pero seguro forma parte de lo que ella debe procesar: discernir correctamente las ideas importantes de una época. En tanto forma parte del objeto de la etnografía, esto es algo más que un contexto. Como dijimos en otro lugar, De Nora se aproxima pragmáticamente a la cuestión del significado musical de forma tal que la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical como texto en un contexto) resulta estéril. Se trata de entender, más bien, que la música es tanto un recurso presente como una configuración social para la acción, el sentimiento y el pensamiento. Es por eso mismo que resulta tan doloroso al oído escuchar que se refiere al “contexto” como al “accidente” en filosofía aristotélica. El “contexto” no se adiciona a la música ni a la acción como si esta fuera una “variable”; la engendra, como la ostra a la perla (Semán, 2015).

Justamente de lo que se organiza en el encuentro entre sujeto y el mal llamado contexto se encuentra lo que sigue en los próximos puntos, que especifican la relación que me interesa tramar entre etnografía y música.

## **Repoblar la música de mediaciones**

La especificidad del bajo en la trayectoria de Serú Girán en contraste con la posición de este instrumento en La máquina de hacer Pájaros y con la que adquiere posteriormente en el reencuentro entre García y Aznar como dupla es significativa para la trayectoria de García, de Serú Girán y para la idea de música.

Mientras que en La Máquina de hacer Pájaros el bajo cumple una función menos singular,

Serú Girán incorpora una trama Bajo *fretless*-Pedro Aznar que forma parte de una mediación que se rearticula cuando García se encuentra en su etapa solista. Si bien el *fretless* aparece en algunas ocasiones, lo primero que se nota es la decisión de Charly de no evocar ese

sonido y, además incorporar gestos musicales en el bajo que son producto de sus nuevas escuchas (el bajo tumbado tipo Rubén Blades, el slap y pop propios del funk o el giro melódico V VII descendido I típico del rock modal). Además, el bajo juega un nuevo rol en el proceso de composición de la etapa solista de García. Ya no hay una banda con la que acordar la realización del arreglo de los temas, en cambio hay portaestudio y maquetas en su departamento, con el que compone primero realizando el bajo, la batería (electrónica Roland 808) y luego la voz. Todo en el marco de una simplificación de la textura musical y de la forma, producto del acortamiento de la duración de los temas y la adopción de un pulso único a lo largo de las canciones, a diferencia de lo que ocurría en Serú Girán y La máquina (Madoery, 2021, p. 56).

Esto es lo que citó recientemente Martin Liut recogiendo la experiencia de ese seminario que nos reunió en un texto cuyo título, *Amar la trama*, condensa la intención de complejizar el análisis de la música exponiendo su carácter de ensamblaje, de híbrido y, también, la *intentio* con que el investigador, ya no solo el melómano, deben enfrentarse a ella: el amor a la trama. En ese abordaje, Liut plantea un primer movimiento en el que, siguiendo a Hennion, intenta repoblar el mundo de la música para componerla como objeto más allá de cualquier eventual “pureza” o aislamiento de la materia y de lo social. En la música importa qué bajo se toca, qué convenciones regulan su participación, quién es el ejecutante. Y no solo importa, sino que es importantísimo que importe para los que escuchan: la música nunca es completa y totalmente cerrada sobre sí misma.

La música pura, que muchas veces se cree hallar en la partitura, en el genio, no podría existir pura ni bajo la forma de telepatía: necesita de convenciones colectivas, de apoyos materiales. Tiene contingencia e historicidad. Y no puede ser comprendida sin un análisis como el que Liut propone, recogiendo una idea de Hennion, que es más fácil de repetir que de seguir con consistencia (ya que siempre se puede caer en la mímica, en cantar en fonética).

Hay un segundo movimiento de este mismo texto que nos permitirá extraer una consecuencia más específica. Se trata de la discusión del supuesto error que comporta el hecho de que en “Viernes 3 AM”, a pesar de encarnar una voluntad suicida, se haya escrito en la letra y cantado “bang, bang, bang”, arruinando con un exceso de tiros (para un suicidio basta con el primero) el realismo presuntamente esperado de la letra. Confieso que a mí, poseedor de un paladar poético limitadísimo, cultivado en el peor realismo socialista, nunca me sorprendió la frase y no es que no haya reparado en ello. Tampoco pensé, como hicieron varios, que se trataba de una licencia poética vaya a saber con qué idea licenciosa de licencia. Para mí, era una forma de graficar el ataque de odio a uno mismo; y perdónenme el realismo ramplón que se le perdona a cualquier otro. La interpretación de Liut acerca de este error es más compleja: en la relación entre melodía y armonía en la música, que nunca se resuelven y tensionan infinitamente, el “bang, bang, bang” puede ser interpretado como “un cambio de cámara que dirige su atención a otra cuestión”: a la vez que cierra la narración previa, se conecta con los versos siguientes que dan cuenta de una práctica humana que se ha repetido a lo largo del tiempo. Los tres tiros no serían, así, parte de una misma escena “mal narrada”, sino un montaje en paralelo de situaciones similares, una síntesis triádica de una historia repetida.

No importa lo que nos parezca esta interpretación porque, como dice Liut en una fórmula que acuñamos en el seminario de una forma que, dígame de paso, fue aceptada intelectualmente pero no anímicamente: esto es “para mí”. Escribiendo este texto recordé que yo mismo intervine en el seminario con una proposición deliberadamente inventada para poder ilustrar la convicción que solicitaban las metanarrativas establecidas. Impostando el lenguaje de un historiador de la cultura, sugerí que la canción “Llorando en el espejo” mostraba la profunda y productiva relación de García con el psicoanálisis y su influencia en la dinamización del individualismo contemporáneo. Luego de una lectura que parecía suscitar alguna

empatía planteamos nuevamente “esto es para mí”, como un tope al salto que funde la interpretación propia con la imposible verdad universal y definitiva de la canción.

La etnografía que se ajusta a las exigencias de la música como objeto debe poder trascender el doble extravío del sociologismo y el esteticismo, repoblar la música de mediaciones sociales contra toda ideología de la pureza de la música, de que hay algo que le resulte exterior y, también, contra toda expectativa de que lo social funcione como un determinante, como un factor único, mecánico, unívoco de las prácticas, a punto tal que los quehaceres específicos de un campo son una mera excusa para la astucia de la reproducción ampliada de las desventajas sociales.

Así, y para no dejar suelto el primer punto de este trabajo, aprovecho para decir que todo aquello que se reconoce como “contexto” es, en realidad, el conjunto de mediaciones de la práctica en que la música existe.

## **Relación**

En el transcurso del seminario, Guadalupe Gallo hizo comentarios en las clases online y en la discusión del grupo docente. Nos señaló de forma sutil y atinada el significado teórico decisivo y profundo de lo que se juega en ese “para mí” con que Martín Liut y yo intentábamos des-absolutizar nuestras propuestas interpretativas. Nos hizo entender que esa caución no era obligatoria por humildad existencial, sino por una cláusula epistemológica que, de paso, también implicaba humildad. Aunque esta sea una virtud necesaria para resolver la cuestión conceptual que nos recalcó en varias sesiones del seminario: el “para mí” es la necesaria respuesta a una condición de los objetos musicales tal como los entiende Hennion (esta es al menos mi interpretación de las intervenciones de la colega, tal como obliga a reconocer mi fórmula):



El gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos sin cesar, orientados en torno a la percepción apropiada de efectos inciertos. Es por ello que preferimos hablar de “vinculaciones”. Noción que rompe la oposición que acentúa el dualismo de la palabra gusto, entre una serie de causas que vendrían del exterior y el “hic et nunc” de la situación y de la interacción. Se hace menos hincapié en las etiquetas y más en los estados, menos en las autoproclamaciones y más en la actividad de las personas; en lo que respecta a los objetos que motivan el gusto, se deja abierto su derecho de réplica, su capacidad de co-producir “lo que pasa”, lo que surge del contacto. Una investigación sobre las vinculaciones debe prestar una atención especial a los gestos, a los objetos, a los medios, a los dispositivos, a las relaciones incluidas en un juego o una escucha que no se limitan a la realización de un gusto “que ya estaba ahí” sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado, que, subrayo, es en parte incierto. *La canción, en principio, no es la misma para nadie, ni siquiera para uno mismo todo el tiempo. La canción es la que es para cada uno y en cada momento* (Hennion, 2010, p. 26, subrayado mío).

Antes de que truene el *vade retro satanás* contra el atomismo, el individualismo y el neoliberalismo epistemológico, digamos el credo para que nadie se alarme, pero digámoslo con fundamento. La actividad de cada sujeto con el objeto del gusto, la relación que implica el “gusto”, es una dimensión de los fenómenos colectivos en los que muchedumbres, grupos, clases o fracciones de clase, agrupamientos definidos por un estilo de vida autónomo o no de la “clase en sí”, son la parte activa de la relación. Para sumarse o sustraerse, incluso cuando la adición o el restarse respondan también a una incitación colectiva. No es necesario ser durkheimiano para ser sociólogo, antropólogo social o para estudiar socialmente la música. No es necesario pensar que la sociedad es al sujeto como la gravedad o la presión atmosférica para salir del individualismo. Y esto, en el debate que promuevo, tiene una expresión específica. Antes de avanzar hacia ello, capitalicemos el tercer punto: la etnografía

de la música es, en su dimensión más elemental, de forma que solo puede ser paradójica para la comprensión nominalista de la expresión “elemental”, etnografía de una complejidad, una relación.

## **Etnografías y dispositivos**

Nuestra lectura del término *dispositivos* en la expresión citada más arriba es conceptual y compleja. Entendemos, a partir de una lectura del concepto foucaultiano, que *dispositivo* es un concepto –no una palabra que ocupa un lugar lógico análogo pero contrastivo al que ocupan los conceptos funcionalistas y reproduccionistas con sus respectivas tríadas de personalidad, cultura, sociedad y rol, por un lado– y *habitus*, campo, capital por el otro. Foucault pone en otro lugar y en otros términos la cuestión de la acción social: un dispositivo produce comportamientos, dispone (como el sistema social, como el campo). Pero lo hace de otra forma.

A esa configuración dispositivante, que anticipa las críticas al construccionismo sin volver al esencialismo, le corresponde un tipo de práctica etnográfica específica, análogamente a lo que ocurre con el concepto geertziano de cultura y su proposición de la descripción densa o con lo que ocurre entre el concepto de sociedad de la antropología británica y su idea de etnografía. En eso consiste el reemplazamiento de mediaciones de la música que hemos descrito en los puntos anteriores. Pero con una cláusula adicional que agrega al concepto de dispositivo algo que Michel de Certeau ofreció de forma contracomplementaria: reponiendo la agencia, con todas las potencias y debilidades de las tácticas en relación con las estrategias, dotó la idea de dispositivo y su capacidad de producir sujeción de la posibilidad de producir algo que en algún grado es un actor (esto también lo hace Deleuze, pero Deleuze no hablaría de actor ni de agente, sino de “agenciamiento”; el dispositivo “dispone” al mismo tiempo que “agencia”).

## **Dominocentrismo y esteticismo**

Liut dice que su propia interpretación de “Viernes 3 AM” podría ser, capacidad de convicción mediante, una línea de interpretación por la que existirá una comunidad exegética y/o sensible que implícita o explícitamente opera con esas tesis que desarrollamos más arriba. Y esta enunciación que intenta romper con la idea de una recepción exclusivamente individual nos convence, pero también nos ofrece un escalón para ascender un poco más y darnos una comodidad mayor.

El “para mí” con el que siempre terminamos las clases funcionaba como advertencia de que eso que nos había sonado así no era para todos así. Incluso si hay significaciones que se han impuesto es porque hubo propuestas de recepción exitosas en su capacidad de sintonizar con otros oyentes, bailarines, consumidores, amantes de una canción.

Las familias interpretativas de una canción, un “disco”, un autor, una banda, un género, son plurales y en disputa desde el vamos, desde la primera audición. Eso implica la existencia de algo que, transitoriamente, podemos concebir como políticas de la recepción en tanto conjunto de gestos, maniobras, acomodamientos para conectarse con una obra. No hay obra, canción, género o trayectoria que no esté sometida a la disputa de interpretaciones, a la proliferación de estas y a las relaciones de fuerza entre distintas posibilidades interpretativas. Y este hecho decanta en el predominio transitorio y tenso de algunas de esas interpretaciones sobre otras. Eso nos permite discernir un pliegue adicional en el problema del esteticismo.

En el caso de nuestro seminario observamos algo previsible, nada asombroso, pero poco subrayado: las escuchas de García varían en parte con las generaciones, en parte con el fortalecimiento de motivos que se activan a espasmos temporales. Si entre los más viejos, los de mi generación, abundaron los ejercicios disociados o

integrados entre musicología pura e historia social pura, derivados de la mediación de las revistas, las biografías, el anecdotario, entre los más jóvenes se insinúa, para horror de los anteriores, el García bailable que instala ritmos en el cuerpo mientras habla de la dictadura. De forma que, para los jóvenes, esta cuestión ingresa a la reflexión consciente por una vía y con un sentido totalmente diferente al que puede derivarse del García resistente construido *a posteriori* y a distancia de hechos que revelan una figura no solo más compleja, sino también más interesante.

Se puede producir todo tipo de interpretaciones: minoritarias, irrelevantes, intimidadas o legítimas, válidas e incluso predominantes. Y esto ilumina un problema central: los peligros del etnocentrismo sociologista o esteticista se multiplican cuando –ignorando el problema de las familias interpretativas y sus relaciones de fuerza– nos entregamos a la ideología de la “verdad innegable de la canción” que la olvida como relación.

Extraigamos una conclusión que también dice respecto de las exigencias que habría que tener para con las aproximaciones etnográficas en la música. Ni la música pura ni la verdad absoluta de la canción pueden ser destiladas por análisis musicológico o sociológico cancionístico alguno. La verdad de la obra en tanto obra es el Moby Dick de los estudios de la música: no es como la utopía que tal vez sirva para avanzar sino, como la ballena blanca, un estímulo a la perdición, un callejón sin salida. El esteticismo, la ceguera contracomplementaria del sociologismo que agota todo en la determinación social y hace de la obra una excusa, es lo que ponen en cuestión los repetidos “para mí” que alertan sobre el hecho de que en la base de la música hay una relación contingente y siempre con un grado de incertidumbre.

El esteticismo o el sociologismo pueden producir canon, pero siguen siendo una interpretación entre otras, una guerra ganada con sus resistencias, sus subversiones, sus venganzas desplazadas en el tiempo o, tan solo, sus relevos generacionales; es decir, una formación contingente. De esos relevos generacionales, uno sistemático

y casi no considerado por académicos sociologistas o esteticistas ni por los fans de menos de treinta y cinco años: García es antes que nada bailable, un resultado sistemático en una indagación simple pero amplia que hicimos como ejercicio práctico en el seminario. Así que podemos decir adicionalmente que el esteticismo es, muchas veces, no siempre, un parásito de la interpretación canónica existente o un augur de la que está por venir. Así, resulta muchas veces correlato del dominocentrismo en el plano del análisis del arte como fenómeno estético y, otras veces, compañero de ruta de una intención subversiva en el campo. Atendiendo a lo que sucede las más de las veces, exageraría que, así como los sociologismos suelen ser legitimistas, los esteticismos son solidarios del canon, la contracara musical del dominocentrismo.

### **Conclusión: *hetnniografía***

En este trabajo hemos considerado las discusiones de un seminario que analizó material empírico y analítico. Dicho seminario constituyó él mismo un material experimental para ensayar la posibilidad de un compromiso entre el concepto de etnografía genérico y el concepto de música que se deriva de la reflexión pragmática con su énfasis en la actancia –la *agency*– de las cosas y la superación de la dicotomía música/sociedad.

El constructivismo, en su continuidad con el planteo fundador de las ciencias humanas y su división tajante entre el espíritu y la naturaleza, enfatiza el carácter “socialmente construido” y evanescente de la realidad, por lo que tiende a relegar los efectos de las construcciones históricas. En los planteos pragmatistas, estas aparecen recuperadas y sedimentadas como irreversibilidades, como cosas, como objetos que ejercen tanto una resistencia como un apoyo a las acciones futuras. Así, estos desarrollos asumen la contingencia en la producción de configuraciones sociales, sin negar su poder de determinación futura. En este contexto, trabajamos sobre

el valor de las mediaciones en la música y situamos un punto de debate que ese mismo planteo deja abierto para su resolución en el marco de una conceptualización que subsume y remata el mencionado planteo. La centralidad de la categoría *relación* define la música como algo que implica siempre una escucha, un vínculo que le da sentido, y pone en cuestión el dualismo sujeto-objeto en la práctica de la “producción” y la “recepción”, y el del conocimiento del objeto música por el sujeto que investiga. Por nuestra parte, precisamos este argumento, referido en los últimos trabajos de Hennion con el concepto de *pragmata*, en una comparación con la noción de dispositivo presente en la obra de Foucault, lo cual obligó asimismo a pasar por el postulado de la capacidad crítica de los sujetos que Hennion retiene del proyecto de De Certeau.

Por último, y aun cuando la propuesta de Hennion no sea exclusivamente etnográfica, defendimos que viene al encuentro del método etnográfico. Tanto al supuesto en la definición limitada que recordamos antes (“descripción basada en el punto de vista del nativo”), como al de una definición más exigente que pide al etnógrafo que se abstenga de interpretaciones que impliquen un sentido ajeno al campo histórico en que se produce la acción (y esto no implica que el mencionado campo sea exclusivamente el campo de la interacción cara a cara, como lo suponen aquellos que reducen la etnografía a microsociología); a estas dos definiciones la propuesta de Hennion viene a ofrecerles una posibilidad. A la primera definición le ofrece una posición menos ingenua y empirista acerca de lo que sean el “nativo” y su punto de vista: es preciso hacer aparecer el objeto a través de la red de mediaciones para que el nativo, al que se supone dado, se presente. El “nativo” supone una teoría de la totalidad y de las mediaciones en la que su “punto de vista” no es transparente (porque depende de un “contexto”, de un juego de lenguaje específico en el que sus palabras tienen una significación particular más allá del diccionario genérico de su lengua –cualquiera sea ella–). Y por esto mismo, la aproximación etnográfica no necesariamente es a lo inmediatamente dado, al “cara a cara” al que

se reduce la etnografía en tanto método asociado a la exploración de sociedades que con muy mal criterio solía llamarse “simples” y “primitivas”.

No deja de tener significado para nosotros el hecho de que Hennion elige resaltar a los historiadores sociales como practicantes de una forma adecuada de abordar los objetos. Aquí cabe un razonamiento transitivo que valida nuestra suposición acerca de las repercusiones que tiene esa postura para entender el método etnográfico en la perspectiva de Hennion. Evans Pritchard, al comparar la posición de la antropología social y la historia social, discernía un isomorfismo en estas ciencias humanas de una totalidad social en su integridad. Recordemos que Evans Pritchard estudió sociedades tribales en las que reconoció formas de articulación política de gran escala que daban cuenta de su complejidad, sin ceder al prejuicio de que la ausencia de Estado en ellas significase simplicidad. Esto, que se vincula al hecho de que la antropología social inglesa de la que es parte no era ni una microsociología ni una indagación de la cultura separada de lo social, sino más bien una sociología de ultramar, tiene una particularidad en el caso del autor de *Los Nuer*: se apoyaba en una concepción del método etnográfico en la que subrayaba, a pesar de sus evidentes y criticados compromisos coloniales, la necesidad y el carácter crucial del elemento dialógico que caracteriza al método etnográfico en algunas de sus versiones contemporáneas.

Si no es con todas las razones, no es por nada que en la propuesta de Hennion reside para nosotros un señalamiento de pertinencia indiscutible: si en la antropología *qua* historia social se subraya el elemento dialógico, en la sociología de Hennion, en consonancia, se halla inscripta la necesidad de no soltar nunca la mano del aficionado para entender las prácticas.

Todo lo que hemos dicho hasta acá tiene consecuencias para el examen de las llamadas culturas populares, a las que deliberadamente no invocamos pero a las que hemos tenido en cuenta desde el primer momento de este texto. Todo lo que sirve para entender, por ejemplo, a Charly García, sirve para la comprensión de lo popular

en su pluralidad constitutiva. Incluso empezando por lo que es necesario subrayar en el deslizamiento en que incurrimos: ¿García popular?, ¿o masivo? Cualquier aproximación a lo que llamamos *lo popular* en la contemporaneidad debe contener la superación de estas categorías que cristalizan los efectos de la especialización en una falsa ontología que presupone, por un lado, un “pueblo oral y tradicional” y, por otro, unos “públicos mediatizados modernos”. Y a partir de eso cualquier aproximación interpretativa a lo “popular” deberá tener en cuenta las mismas exigencias que nos planteamos en nuestro seminario para entender a García (desde ya que lo que decimos implica que la objeción “pero García es urbano, clase media” es impropcedente. Está claro, ¿no?). Esas exigencias rezan:

1. Que lo popular en plural no debe ser entendido como el simple reflejo de la distribución degradada de las ideas eruditas; que así como García fue orgánicamente más intelectual que Viñas, Ricky Martin sea tal vez tan emancipador sexualmente como Paul Preciado, que la jerarquización universitaria de los factores de causación ideológica no es la jerarquía de causación real de la vida social (como deben entenderlo dolorosamente los argentinos que no votaron a Milei).
2. Que lo cultural popular, como todo lo cultural, no solo es simbólico, texto, traducción, interpretación y que esto no implica ni afirmar ni negar al viejo, querido y malentendido materialismo histórico: lo cultural-popular, en su pluralidad, es disposición emergente de, casualmente, dispositivos, arreglos heterogéneos de cosas, ideas, aparatos que exigen captaciones mas complejas que la interpretación.
3. Que todo esto, como lo argumentan Boix, Gallo, Liut y yo mismo con cada uno de ellos y por separado cada uno de nosotros, implica la reconstrucción del concepto de etnografía como captación de la complejidad del lazo en que el “gusto” es apenas una dimensión de ese lazo: la trama compleja en la que se



establecen irreversibilidades entre sujetos y cosas o, mejor, las *pragmatas* en las que esas entidades (el sujeto y el objeto) son siempre un resultado y no un *a priori* son el conjunto de los objetos de análisis, que exigen una captación para la cual la comprensión es necesaria pero insuficiente; sin que esto implique retornar a una ilusión de crítica desde afuera de la historia o de ejercicio de la crítica como juicio y castigo a los actores. Esto es algo que aparece toda vez que el sociólogo, el esteta y el sociólogo disfrazado de esteta –este es el peor– reclaman la posibilidad legítima de decir a voz en cuello: “¡pero esta vez sí! Esta vez déjenme decirlo, porque esta vez es objetivo, ¡esta música es una mierda!”. Reemplácese en esta frase la palabra *música* por cualquier artefacto cultural que haya pasado de ser el blanco del odio erudito a luego ser su amor (la salsa, el jazz y, alguna vez, ya lo veremos, el trap y el reguetón).

4. Que todo esto implica vigilar la siempre frágil conquista del carácter dialógico de la investigación, que no es incompatible con la crítica inmanente, sino más bien su habilitación y la habilitación de su diseminación. Críticos e intelectuales somos todos o no es nadie.

## **Bibliografía**

Hennion, Antoine (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, XVII(34), 25-33.

Latour, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découverte.

Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE.

Madoery, Diego (2021). *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Semán, Pablo (2015). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de investigación CECYP*, 25.



# ¿Qué es el pueblo? ¿Qué son las plantas?

## El Plantón Móvil de Lucía Monge

Víctor Vich

■ Doi: 10.54871/ca24ct71

*La revolución democrática es el pueblo.  
Solo existe en el momento de su puesta en acto.*

Sofía Näsström

Retomemos, una vez más, una viejísima pregunta: ¿Qué es el “pueblo”?<sup>1</sup> Hoy sabemos que no es una unidad y que ya no puede localizarse solo en una condición social o en una determinación específica. Sabemos ya que no existe una clase revolucionaria de por-sí y que no hay un grupo predestinado a cumplir esa función. Hoy el pueblo ha dejado de ser un presupuesto estable y, más bien, parece ser algo en permanente construcción. Digamos que el pueblo es siempre el movimiento para construir el “pueblo”.<sup>2</sup>

Podríamos formular, inclusive, una pregunta mucho más radical. ¿Es el pueblo algo que se constituye solo con personas o es algo

<sup>1</sup> Una primera versión de este ensayo apareció en Contreras y Goity (2019). Agradezco a Pablo Alabarces y a todo el grupo reunido en Guadalajara por los comentarios recibidos.

<sup>2</sup> Sobre la categoría de pueblo en las discusiones teóricas actuales, puede consultarse el ensayo de Badiou (2020), titulado “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’”. También el de Butler (2017), Arditi (2014), Nässtrom (2006), Unda (2015).

que podría incluir lo “no humano”? Esta interrogante surge a partir de los recientes cuestionamientos que vienen sufriendo la filosofía y las ciencias sociales al notar que la modernidad planteó una escisión radical entre el mundo humano y no humano a pesar de que existen innumerables hechos que las conectan o, mejor dicho, un conjunto de mediaciones que han sido invisibilizadas (y reprimidas) por el discurso moderno (Latour, 2007; Descola, 2012).

Se ha dicho, por ejemplo, que el “agujero de ozono” o el llamado “calentamiento global” son hechos simultáneamente naturales y sociales, es decir, hechos que deconstruyen la oposición *naturaleza/cultura*, porque ambos no pueden ser entendidos solamente como “exteriores” a la humanidad o como efectos propios de las acciones humanas. Hoy es casi un consenso científico que la producción de conocimiento requiere observar la mutua constitución e interdependencia de la naturaleza con la cultura. “Lo humano –sostiene Latour– no puede ser captado ni salvado sin que le devuelvan esa otra mitad de sí mismo, la parte que le corresponde a las cosas” (2007, p. 199).

¿Cuáles deberían ser entonces los nuevos sujetos de la política? De alguna manera, el proyecto de Lucía Monge comenzó a constituirse a partir de intuiciones de este tipo. Egresada de artes plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, sus caminatas por la ciudad le hicieron notar no solo la ausencia de áreas verdes, sino la condición absolutamente precaria de las pocas existentes. “¿Qué ocurriría si las plantas pudieran expresar cómo se sienten? ¿Qué harían las plantas si pudieran manifestarse? La respuesta –su respuesta– apareció al instante: Sin duda, saldrían a marchar para exigir mejores condiciones de vida”, se dijo enfáticamente.

El Plantón Móvil es una intervención urbana que se ha realizado en varias oportunidades en la ciudad de Lima (y en otras del mundo) y que consiste en la ocupación de las calles por un conjunto de árboles, plantas y flores que han decidido reclamar una vida digna y promover, con su presencia, la ampliación de verde urbano. Se trata de una manifestación que consigue articular distintos tipos de ciudadanos (vecinos del barrio, profesionales diversos, activistas, jardineros,

entre otros) pero, sobre todo, distintos tipos de plantas (molles, taras, flores, yucas, vertiver) que existen en la ciudad.<sup>3</sup> Todos los participantes se reúnen en un punto acordado y, proveídos de pequeños vehículos de transporte (carritos de supermercado, bicicletas, patinetas, sillas de ruedas, etc.) inician una marcha por alguna avenida de la ciudad. Hasta el momento las plantas han marchado por la avenida dos veces por el centro de Lima (2010 y 2014), por Miraflores (2011 y 2012), por Jesús María (2018), en Providence (Rhode Island, 2015), en Peckham, Leyton y Whitechapel (Londres, 2016, 2018), St. Paul (Minnesota, 2017) y en Queens (Nueva York, 2019).<sup>4</sup>

### *Fotografía 1. Plantón Móvil*



Fuente: *plantonmovil.org*

<sup>3</sup> Luego del Plantón Móvil, las plantas regresan a sus lugares de origen o a ocupar lugares nuevos en la ciudad: al Parque de La Muralla, en el centro de Lima; al barrio de La Balanza, en el distrito de Comas; a un parque de la zona conocida con el nombre de Alto Perú, en Chorrillos e inclusive al local de la policía ecológica.

<sup>4</sup> En 2022, la artista publicó en Lima una bellísima carpeta con todo el material de lo realizado hasta el momento. Diseñada por Ralph Bauer y Verónica Majluf, consta de tres encartes y un pañuelo: en uno hay fotos de todas las intervenciones, en otro hay tres ensayos (de Miguel López, Patricia C. Phillips y Ellie Irons) y el tercero es una guía para organizar un Platón Móvil. Más documentación puede encontrarse en: <https://www.plantonmovil.org> o <https://vimeo.com/plantonmovil>

*Fotografía 2. Plantón Móvil en Lima, Perú*



Fuente: Josip Curich, [plantonmovil.org](http://plantonmovil.org)

Decir que las plantas “han marchado” no es un enunciado puramente literario, vale decir, no se trata de esa figura retórica, que es la personificación, mediante la cual se atribuyen propiedades humanas a los animales o a los elementos de la naturaleza. No. La convocatoria (realizada a través de varios medios, pero, sobre todo, a partir de un “evento” en Facebook) intentó ser muy explícita al respecto. El objetivo de la intervención consiste en construir a las plantas como agentes políticos y, por lo mismo, en cuestionar ese estereotipo que las considera “menos vivas” por la lentitud de su crecimiento en algunos casos. La idea del Plantón es que los ciudadanos sirvan de transporte a las plantas y le presten ese servicio por algunas horas. De hecho, este Plantón Móvil se diferencia de un corso comercial, de una comparsa cultural o de una procesión religiosa, porque es un acto que muestra a las plantas como actores políticos en el devenir mismo de las demandas en la ciudad. La propia artista lo ha explicado de esta manera:

*Fotografía 3. Plantón Móvil en Lima, Perú*



Fuente: Josip Curich, [plantonmovil.org](http://plantonmovil.org)

La idea es que en la ciudad las plantas están todo el día arrimadas a un costado, la gente les tira basura, las mocha, los alcaldes las cortan de noche, son la última rueda del coche y ellas tienen que aguantar todos estos atropellos y quedarse ahí plantadas. La idea es darles un poco de pie para que puedan salir y tomar las calles como reclamando un lugar en la ciudad. Y el efecto visual que queremos lograr es el de un bosque que camine por la ciudad. Imagínate que estás en la ciudad como la ves todos los días, con los edificios, los micros, con todo, a una velocidad y de pronto pasa un bosque caminando. Esa es la idea principal (Revista Lima Gris, 2010).

Como puede notarse, la visualidad conseguida resulta realmente impactante. Desde ahí, podríamos decir, por un lado, que el pueblo no es una representación sino más bien un “evento” que ocurre y,



por otro, que la marcha consigue deconstruir la gran división moderna entre “cultura” y “naturaleza” para generar una nueva articulación entre los seres humanos como ciudadanos y las plantas como nuevos actores políticos en el orden social. El ser humano no es el único agente dinámico en la naturaleza, dicen los Neo-materialistas (Palacio, 2019). Aquí, en efecto, lo social ya no refiere solo a “lo humano”, sino que pasa a incluir el mundo natural. Teorizando este “derecho a aparición”, Judith Butler ha señalado lo siguiente:

Hablar de lo que está vivo en la vida del ser humano es ya admitir que hay modos de vida humana que están unidos a otros no humanos. Es más, la conexión con la vida no humana es indispensable para lo que llamamos vida humana. O para decirlo en términos hegelianos, si lo humano no puede ser tal sin su antítesis, entonces lo inhumano no sólo es esencial para lo humano, sino que forma parte de su misma esencia (Butler, 2017, p. 48).

*Fotografía 4. Plantón Móvil en Lima, Perú*



Fuente: Alonso Molina, *plantonmovil.org*

*Fotografía 5. Plantón Móvil en Lima, Perú*



Fuente: Josip Curich, [plantonmovil.org](http://plantonmovil.org)

*Fotografía 6. Plantón Móvil en Lima, Perú*



Fuente: Piero Sánchez, [plantonmovil.org](http://plantonmovil.org)

Por su naturaleza, por su estructura, por su epistemología, el Plantón Móvil cuestiona entonces la condición central del sujeto moderno. Expliquémonos más: digamos que, en esta intervención, las plantas “se salen” de su lugar habitual, vale decir, rompen la disciplina moderna que las ha enclaustrado en la “pura naturaleza” y retornan al mundo social para desestabilizar una condición asentada de la realidad. De hecho, notemos que aquí la idea misma de lo social queda reformulada. Si ya sabemos que, para constituirse, cualquier grupo humano necesita producir un “exterior” que le permita forjar su propia cohesión interna, aquí las plantas retornan a la cultura para nombrar una crisis y para manifestarse como aquello que no tuvo parte en la constitución del mundo moderno.

Lo cierto, sin embargo, es que las plantas aparecen como algo más complejo: son, además, el agente que establece una demanda, un reclamo, aquello que posibilita la construcción de una nueva identidad y de nuevas relaciones entre distintos agentes sociales. Laclau (2005) ha explicado bien que la noción de “el pueblo” se va construyendo como unidad a partir de la producción de un conjunto de demandas que dan cuenta de los antagonismos que estructuran la sociedad y que son los que pueden activar determinados cambios políticos. Es gracias a la producción de demandas (y a su inserción en una red de “equivalencias” y “sustituciones”) que el “pueblo” se va constituyendo como algo opuesto al poder. Esta es entonces una intervención que trata de producir una articulación de sujetos y plantas a fin de hacer pública una demanda y reconquistar derechos perdidos.

En ese sentido, podríamos afirmar que el Plantón Móvil trata de representar (y de constituir) la formación de una identidad política mucho más amplia, donde las plantas podrían ser parte de un nuevo “bloque popular”. Ellas aparecen como el “objeto parcial” que encarna una crisis del sistema y proponen, desde ahí, algún tipo de resolución política. En esta intervención, las plantas se convierten en el símbolo “de la plenitud ausente de la comunidad” y salen a la luz para desafiar un estado de la realidad que merece ser profundamente cuestionado (Laclau, 2005, p. 280). Notemos, al mismo

tiempo, que las palabras no se hacen presentes con un discurso y que no hay grandes oradores que den cuenta de la razón de la protesta. “La asamblea ya habla antes de pronunciar una palabra” pues “la propia reunión es significativa más allá de lo que en ella se diga”, ha sostenido Judith Butler (2017, p. 16).

Ahora bien, con motivo de la realización, en diciembre de 2014, de la Conferencia Mundial de las Partes de la Convención Macro de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (COP), el Plantón Móvil volvió a realizarse en la ciudad de Lima.<sup>5</sup> Esta nueva versión tuvo, sin embargo, una particularidad. Lucía Monge, la artista que lo había ideado, se encontraba fuera del país y no podía estar presente. Sin embargo, ello no fue un impedimento para que las plantas volvieran a salir a marchar, pues una red de activistas consiguió sacar el evento adelante más allá de la ausencia de la artista. Digamos, entonces, que por un momento la constitución del pueblo también quedó reformulada sin el mando de una cabeza visible: se formó una “multitud” más allá de la idea del líder.

### *Fotografía 7. Plantón Móvil*



Fuente: *plantonmovil.org*

<sup>5</sup> Se trató, sin embargo, de una conferencia deslucida a razón de un gobierno cargado de contradicciones respecto de sus políticas ambientales. Pocos meses antes, y a presión de poderosos “lobbys”, el presidente Ollanta Humala aprobó un conjunto de medidas que fueron conocidas como el “paquetazo ambiental”.

*Fotografía 8. Plantón Móvil*



Fuente: *plantonmovil.org*

*Fotografía 9. Plantón Móvil*



Fuente: *plantonmovil.org*

¿Cómo concebimos los límites entre lo humano y lo no humano? El Plantón Móvil plantea un cuestionamiento de las maneras en las que esa frontera ha sido definida y es una intervención que se apropia del espacio público para promoverlo como un espacio compartido con las plantas. De hecho, los seres humanos somos tan

materiales como las plantas y las plantas son organismos tan vivos como nosotros. Esta es una intervención que promueve la constitución de un “pueblo” mucho más amplio, reuniendo al mundo humano y natural en una misma “comunidad de lo viviente”.

Es claro, entonces, que hoy necesitamos ampliar el concepto de lo popular a partir de la revelación de que la historia ya no puede ser simplemente la de los seres humanos, sino también la de su interrelación con las cosas naturales (Latour, 2007, p. 122; Chakrabarty, 2009, p. 54). El pueblo –lo sabemos bien– es una categoría que alude a una poderosa idea de igualdad que debe formarse a partir de la toma de conciencia de las faltas, los derechos y de la necesidad de articulaciones diversas. El “pueblo” busca construir un nuevo bloque político, pero siempre abierto a la llegada de los nuevos. El pueblo debe ser siempre un *devenir* pueblo. Al decir de Badiou, el pueblo solo deviene como tal cuando se constituye como una asamblea.

Lo popular, insistamos, es aquello que surge de una “demanda” y aspira a tener derechos. Hoy la naturaleza quiere también ser parte del pueblo en la medida en que sus derechos son vulnerados. La nueva acción política requiere entonces de la articulación múltiple. Luego de la crisis del movimiento social de las décadas de los setenta y ochenta, y de los partidos políticos asociados con él, lo popular se descentró y se individualizó al extremo.

Notemos entonces que hoy el arte peruano ha dejado de construir al “pueblo” y que ha optado solo por representar a individualidades que solo luchan por sobrevivir en un contexto cada vez más deteriorado (Mitrovic, 2019). Hoy el pueblo se ha vuelto solo el “empresario individualizado” y al arte no le ha quedado más espacio que representarlo de esa manera, como en la notable serie de Roberto Huarcaya titulada *Los ambulantes* (1991 y 2011) o en los espléndidos dibujos que Miguel Aguirre dio a conocer como *Tipos de Lima* (2011).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> El trabajo de Huarcaya puede observarse en <https://robertohuarcaya.com/ambulantes> y el de Miguel Aguirre en <https://www.instagram.com/p/CGDdl3VBBsk/>

Esta, sin embargo, es una intervención que opta por retomar una vieja voluntad política y por repensar las condiciones en las que colectivamente habitamos el mundo. ¿Tenemos los seres humanos algo que aprender de las plantas? El destacado biólogo Stefano Mancuso piensa que sí:

Las plantas [...] son la representación viviente de cómo la solidez y la flexibilidad pueden conjugarse. Su construcción modular es la quintaesencia de la modernidad: una arquitectura colaborativa, distribuida, sin centros de mando, capaz de resistir sin problemas a sucesos catastróficos sin perder funcionalidad y con capacidad para adaptarse a gran velocidad a cambios ambientales drásticos (2017, p. 12).

Para el Plantón Móvil, el pueblo es aquello que ha dejado de tener poder, pero que podría recuperarlo si se organizara políticamente. Más allá de los imperativos de un modelo económico que hoy se desentiende de todo problema colectivo, *el pueblo es el signifi-cante que nombra la posibilidad de vivir de otra manera*. “El pueblo es lo que disputamos, no lo que somos”, ha sostenido Nästrom.<sup>7</sup> La poderosa articulación de sujetos y naturaleza que esta intervención pone en escena emerge en la ciudad como el intenso desafío de la vida en común que debemos construir en este nuevo milenio.



<sup>7</sup> Citado por Arditi (2014, p. 231)

## Bibliografía

- Arditi, Benjamín (2014). El pueblo como representación y como evento. *Kuaaypi Ayvu*, 4/5, 223-248.
- Badiou, Alain (2020). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra “pueblo”. *Grupo Acontecimiento*. <https://grupodeestudiosacontecimiento.wordpress.com/2020/09/09/veinticuatro-notas-sobre-los-usos-de-la-palabra-pueblo>
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Chakrabarty, Dipesh (2009). Clima e historia. Cuatro tesis. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 31, 51-69.
- Contreras, Sandra y Goity, José (eds.) (2019). *Las humanidades por venir: políticas y debates en el siglo XXI*. Rosario: HyA ediciones.
- Descola, Philipe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mancuso, Stefano (2017). *El futuro es vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mitrovic, Mijaíl (2019). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP.



Näström, Sofia (2006). Representative Democratic Tautology: Ankersmith and Lefort on Representatition. *European Journal of Political Theory*, 5(3), 321-342.

Palacio, Marta (ed.) (2019). *Neo-materialismo*. Buenos Aires: Prometeo.

Revista Lima Gris (11 de junio de 2010). PLANTÓN MÓVIL Caminata ecológica [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=uSqrDsGFUrU>

Unda, Mario (2015). ¿Existe el pueblo? *La línea de fuego*. <https://lalineadefuego.info/existe-el-pueblo-por-mario-unda/>

# Hallazgos y reflexiones sobre la esfera pública latinoamericana en clave de largo plazo

Chiara Sáez Baeza

■ Doi: 10.54871/ca24ct72

## Los conceptos en debate

En *Historia y Crítica de la Opinión Pública* ([1962] 1981), Habermas construye el concepto de esfera pública burguesa como categoría sociológica, mediante la observación e interpretación de procesos sociales emergentes durante la modernidad europea. También introduce el concepto de esfera pública plebeya, reconociéndola como una variante de la anterior, donde “no son ya su sujeto los ‘estamentos instruidos’, sino ‘el pueblo’ sin instrucción” (p. 38). Sin embargo, nunca llega a desarrollar este último, solo señala que “la publicidad plebeya es una publicidad burguesa cuyos presupuestos sociales han sido superados” ([1990] 2002, p. 6). En una publicación previa (Sáez, 2018) sistematizo las críticas a esta tesis en tres dimensiones: analítica, histórica y geopolítica, concluyendo acerca de las limitaciones de este concepto, así como de varios otros que han intentado superarlo. Destaco el aporte de la perspectiva decolonial (Escobar, 2007; Mignolo, 2010) para comprender la especificidad de los procesos culturales, económicos y políticos en el

contexto latinoamericano, sus consecuencias sobre las diferencias y similitudes en la constitución de esferas públicas nacionales y regionales, así como la necesidad de una mayor articulación entre la historia de la comunicación alternativa más allá de los medios en soportes tecnológicos masivos (Downing et al., 2001) y la investigación aplicada sobre el modo en que se desenvuelven la esfera pública y los contra-públicos subalternos (Fraser, 1992), dentro de una perspectiva materialista (Thompson, 1981).

Avanzando en esta línea me fue útil acuñar un concepto propio: la cultura popular ausente, para referirme a “la cultura popular que no es masiva ni obrera” (Sáez, 2019, p. 64) y que visibiliza la diversidad de lo popular en el contexto de sociedades periféricas como la latinoamericana (y la chilena, en particular) cuyas condiciones de participación en la modernidad ilustrada y masiva divergen de los procesos de los países centrales. Este concepto se emparenta con las distinciones dentro de la cultura popular establecidas por Sunkel (1985), pero expandido en términos temporales, objetos de análisis e implicancias políticas. Su utilidad para el planteamiento de este capítulo es que permite entender que las mayorías no integradas a los procesos de industrialización ni proletarización no pueden ser vistas solo como sujetos residuales. Este modo otro y contradictorio de habitar la modernidad es constitutiva de la experiencia periférica moderna; y tenemos que partir de ella para comprender el despliegue de los sectores populares en la esfera pública en el contexto latinoamericano, lo cual se vuelve más interesante aún cuando hacemos este ejercicio en clave de largo plazo. Volver a las raíces del pasado nos puede dar nuevas pistas para comprender y mirar con otros ojos el presente.

## **Esfera pública en clave de largo plazo**

En el contexto chileno, distintos trabajos historiográficos sobre la construcción de la opinión pública en el siglo XIX caracterizan el

periodo de un modo bastante diferente al descrito por Habermas: la prensa posindependencia como expresión de facciones de la élite (Santa Cruz, 2010), el uso del texto impreso como soporte en que se reintrodujeron las dinámicas de reconocimiento y honor intraélite de la sociedad estamental colonial (González, 1999), la lectura a viva voz del catecismo y los bandos de gobierno como parte de la enseñanza de la lectoescritura a los niños (Olguín, 2012) y la práctica inexistencia de espacios de socialización de la prensa: “en Valparaíso, por ejemplo, en los cafés ni siquiera se podían consultar periódicos, simplemente no los ofrecían” (p. 10). Sin olvidar que la primera imprenta llegó al país en 1810, se ubicaba en la Casa de Gobierno y era administrada por un cura independentista.

Ibarra (2014), por su parte, analiza los cambios y continuidades (conceptuales y punitivas) en las leyes de imprenta que marcaron el siglo XIX en Chile. Así, distingue entre fase inicial (1813 y 1828), medianía (1846) y consolidación (1872). La tesis del autor es que, sobre todo en las primeras regulaciones, se apuntó a mantener bajo control “los excesos” de la libertad de imprenta. En diciembre de 1812 se decretó un bando que señalaba que “la libertad de opinar y de discutir no debe extenderse hasta ser nociva a la sociedad (p. 298). En esta línea, el decreto de 1813 que instituye la libertad de imprenta prohibió los siguientes contenidos: “agravios contra personas particulares, la seguridad y tranquilidad pública, la religión del Estado (católica, apostólica y romana) o el sistema de gobierno” (p. 299). Existe acuerdo entre distintos autores en que la ley de septiembre de 1846 fue la más punitiva de todas, al castigar con dinero y cárcel los delitos de blasfemia, injurias e inmoralidad. Siendo el llamado a la rebelión, por medios impresos, el peor delito, castigado con cárcel o destierro. Finalmente, la ley de 1872 solo consideraba multas en dinero para cualquiera de los abusos de imprenta y por sí misma fue una gran contribución al ensanchamiento de la opinión pública en el país.

Pero a pesar de las leyes, incluso desde antes del 18 de septiembre de 1810,<sup>1</sup> circularon papeles tanto impresos como manuscritos, anónimos o de autoría reconocida en el país. La historiadora Alejandra Araya (2011) identificó entre los primeros impresos de la república hojas sueltas, de pequeño formato y sin periodicidad, que circulaban de mano en mano, podían ser arrojadas al aire o pegadas en los muros, fungiendo como “aliados poderosos de la movilización de las pasiones en torno a la disputa central: las lealtades respecto de los referentes simbólicos en crisis: el rey o la patria” (p. 315). Y el historiador Leonardo León (2012) describe la circulación, en torno a 1810 de panfletos anónimos que incitaban con palabras encendidas a las élites criollas.

François-Xavier Guerra también hace un análisis de la circulación de manuscritos tales como “sermones, cartas, poesías, canciones, sainetes, sátiras, catecismos políticos” (2002, p. 358) en el mundo hispánico entre 1808 y 1814, pero a su juicio no constituirían parte de la opinión pública, al apelar a las pasiones y emociones antes que al uso de la razón: “no remite, como es obvio, a la opinión pública en su sentido moderno, sino más bien a la manifestación del sentir del pueblo –del “público” en el sentido antiguo de la palabra– a sus creencias, a sus temores y a sus esperanzas (p. 359). Los textos manuscritos estaban menos sujetos “no sólo al control de la publicación por el gobierno, sino también a la estrechez del medio ilustrado y a su concepción elitista de la opinión” (p. 362). El manuscrito también era más dúctil para el intercambio, tanto entre las élites culturales como entre sectores populares, ya que podía ser menos fácil de controlar, por ejemplo, en forma de correspondencia privada.

Los planteamientos de Guerra (2002) son relevantes para ser puestos en contraposición a los de Araya (2011) e Ibarra (2014), ya que, en estos últimos, libertad de imprenta es equivalente a libertad

<sup>1</sup> Fecha en que se convoca a la Primera Junta de Gobierno y se establece como fecha oficial de la Independencia de Chile.

de expresión. Sin embargo, en la práctica no eran equivalentes, ya que no toda la opinión circulante se articulaba en forma de impresos. Por otro lado, también es discutible la tesis de Guerra sobre la relación entre canciones y opinión pública. Esto ensancha la comprensión de la esfera pública realmente existente. En el ámbito impreso como en el manuscrito, lo dominante era la circulación de la opinión entre facciones de la élite, pero los textos manuscritos estaban menos afectos al control público y, por lo tanto, podían manifestar opiniones que no necesariamente eran aceptadas bajo los límites impuestos por la regulación de los llamados “abusos de imprenta”, lo que su vez generaba otras formas de control social:

Se vigila a los personajes sospechosos, se limitan los viajes y se controla a los viajeros –instaurando a veces pasaportes interiores–, se vigilan los cafés y los albergues, se intenta identificar a los autores de pasquines y libelos analizando su escritura, etc. (Guerra, 2002, p. 371).

## **Postales de la esfera pública plebeya en el siglo XIX chileno**

Si bien en la primera mitad del siglo, e incluso hasta la promulgación de la ley de imprenta de 1871, la prensa escrita seguía siendo un medio limitado a las élites y los grupos medios, también es cierto que desde inicios de la República hubo una persecución de las opiniones disidentes que circulaban más allá de estos círculos. A continuación, presento un listado de casos de estudio en los que he trabajado y en los cuales observamos a sujetos populares poniendo en circulación discursos y representaciones de mundo a través de soportes en los que se conjugan los tres conceptos previamente desarrollados: esfera pública, comunicación alternativa y cultura popular ausente.

### ***Úrsula Gaona y los versos de Juan Bruna contra el sistema patrio***

En el Fondo Judicial de Santiago se encuentra el caso de una carta escrita por una esclava de nombre Úrsula Gaona a Don Juan Bruna, pulpero vecino de San Felipe, en la cual “ella le dice que recibió las letritas y que le remite otras”, ocurrido en noviembre de 1818. Junto a esta carta “se le ha encontrado una décima muy llena de injurias a nuestro gobierno” entre las pertenencias de Don Cruz Fernández, peón de Don Juan Bruna. Uno de los funcionarios públicos a cargo del caso cree que con esta interceptación de correspondencia “tal vez está pillada, una hebra del principal ovillo” (FJS-C, 1818).

Esta última frase da a entender la existencia de una práctica habitual de intercambio de mensajes manuscritos entre la población a favor de la monarquía española y en contra del gobierno de O’Higgins por medio de correspondencia privada que transporta décimas anónimas. Hablamos además de una distancia de pocos meses con la batalla de Maipú ocurrida el 5 de abril de 1818, la cual constituye el hito de la denominada Patria Nueva, que los historiadores reconocen como el inicio definitivo de la independencia nacional.

La “décima muy llena de injurias a nuestro gobierno”, anónima y escrita a mano, contiene adjetivos que califican a los independentistas de insurgentes, ladrones, traidores, indignos y malos cristianos. Mientras acusan a su sistema de gobierno de “maldito” y pronto a ser castigado por Dios (“Dios abre camino luego verán el castigo que de su altura él envía”) a través de “el hierro pendiente de todo Lima y toda España” del ejército real. Este archivo judicial tiene varios folios, pues muchas personas son interrogadas en él, incluyendo un menor, hijo del dueño de la casa donde trabaja la esclava Úrsula, quien es identificado como el escriba de la carta. Lo interesante de todos esos testimonios es la sistemática estrategia de desvinculación de todos ellos con la correspondencia incautada y el panfleto manuscrito anónimo. Juan Bruna y su sirviente, así como Úrsula Gaona, fueron prisioneros de guerra y acusados de cómplices de los enemigos de la patria. Se trata de un archivo

histórico que permite afinar nuestra aproximación a las estrategias políticas de los grupos subordinados y su relación con las élites, que nos remite a lo que Scott (2004) denomina “el discurso oculto” de los dominados.

La tesis de Scott es que la resistencia se oculta para su propia subsistencia por medio de una producción social de apariencias y de adhesión a un discurso del “simulacro”: una “fachada pública de unidad”. Al mismo tiempo los grupos subordinados buscan comunicar y transmitir de manera disfrazada en el discurso público y por medio de múltiples estrategias, sus ideas y opiniones de la contingencia: los manuscritos anónimos se pueden redactar en secreto, ser distribuidos clandestinamente y sin firmar. Un corolario de lo anterior es que en los grupos subordinados hay hacer político incluso cuando no exista organización política estructurada.

Para Scott el discurso oculto “no contiene sólo actos de lenguaje, sino también una extensa gama de prácticas” (p. 40). El eufemismo es una de ellas y sirve para evitar sanciones al momento de expresarse ante una situación de poder y todo lo que hay en el discurso de los sospechosos de este caso son eufemismos para desconocer tanto la autoría como el vínculo con las décimas que encuentran los guardias de la huerta de Chacabuco. Todos interpretan, con distintos énfasis, el guion del sujeto popular ignorante de la pugna política en curso.

Las autoridades intuyen que algo pasa bajo sus narices y sienten una cierta dificultad para dar con ello; hay una circulación de panfletos realistas escritos a mano, a los pocos meses de la última batalla por la república, que se distribuyen como correspondencia privada, incluyendo entre sus emisores, mensajeros y receptores a mozos, esclavas y pulperos. Se trata de una crítica a espaldas del poder, pero cuya densidad y extensión es desconocida y, por lo mismo, desesperante para este. Por eso quienes creen que los versos encontrados son “la hebra del principal ovillo” quieren saber con quién más se junta Bruna y por lo mismo también las interrogaciones



insisten sobre el trasfondo de aquella frase sobre “letritas” que se reciben y se remiten.

El trabajo de León da algunas pistas interesantes para agregar elementos a nuestro caso de las décimas contra el sistema patrio. A su juicio, los esclavos coloniales de la república no creyeron en el humanismo igualitario que predicaba la Ilustración, porque los defensores del nuevo orden político seguían siendo sus amos. Esto podría explicar la presencia de la esclava Úrsula Gaona como personaje protagónico de esta historia: es ella la que envía las décimas contra el sistema patrio a Juan Bruna. Si bien, dentro de su estrategia, reniega tanto de la autoría como de la propiedad de las décimas interceptadas. Con la paradoja añadida de tener un punto de encuentro con la élite defensora de la Monarquía.

Atendiendo a las características que adquirió el debate público y las leyes de imprenta durante los primeros años de la Independencia, se puede decir que existió una disidencia política enmascarada, que circuló de manera anónima y manuscrita, de la cual participaron ciertos sujetos populares. Esto porque la construcción de opinión pública a través de la prensa va a seguir estando dominada, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, por la élite y sus partidos políticos. No obstante, es posible trazar un arco histórico a partir de la década de 1840, en el que es posible identificar al menos cuatro estaciones desde la perspectiva de la opinión pública construida por los sectores populares: prensa artesana, lira popular, prensa obrera y prensa satírica popular.

### ***Prensa artesana***

La primera mitad del siglo XIX va a caracterizarse por la persecución de la cultura popular y sus formas de sociabilidad por medio de reglamentos y ordenanzas. En este periodo solo el artesanado va a ser capaz de desarrollar cierto nivel de asociatividad y articulación, orientada por sobre todo a evitar su proletarización: “un artesano puede ser roto, sin embargo, es dueño de algo; de su taller,

de sus herramientas” (Segall, 1962, p. 16). La relevancia del artesanado para comprender el desarrollo del circuito impreso popular durante el siglo XIX radica en la centralidad que tuvieron los tipógrafos como el sector más activo y promotor de su movilización y agitación, que se alimentaba a su vez del manejo que tenían de la imprenta como tecnología de expansión de la opinión pública. Asimismo, tenían el potencial de constituirse en intelectuales orgánicos populares por las mayores posibilidades de autoformación, producto de su contacto cotidiano con libros y textos de diversa índole.

En 1845 sale a la luz *El Artesano Opositor*, bajo la dirección del tipógrafo peruano, Victorino Laynez. En 1846 comienza a circular *El Pueblo* (cuyos primeros cuatro números vieron la luz como *El Duende*), dirigido por el artesano gráfico, Santiago Ramos. En ambos se instala un discurso desencantado de la república, que saca a la luz los problemas de los artesanos y sectores populares en general, así como la posición de subordinación en la cual siguen permaneciendo estos. Según Carlos Ossandón (1998), *El Duende* y *El Pueblo* pueden considerarse “como una de las primeras voces significativas, aunque todavía marginales y poco consistentes, del ‘bajo pueblo’ urbano” (p. 42).

La revolución o guerra civil de 1851 devastó el movimiento popular liderado por el artesanado, pero muchos artesanos gráficos consiguieron sobrevivir en su calidad de obreros asalariados de imprentas, propiedad del sector vencedor. Dos años después, con la derrota militar y política a cuestas, se funda en 1853 la Sociedad Tipográfica de Socorros Mutuos –más tarde, Unión de los Tipógrafos–, que según Illanes “ha sido catalogada como la primera Sociedad de Socorros Mutuos en el país” (2003, p. 85).

### ***Lira popular***

Se llama así a la poesía popular impresa, a medio camino entre la literatura y el periodismo, que tocaba temas diversos, desarrollada

por “gañanes”: “trabajadores sin calificación, con empleos inestables, a menudo subempleados” (Romero, 1997, p. 82), que encontraron una manera de ganarse la vida vendiendo sus obras en plazas, mercados y trenes. Es la expresión nacional de la llamada literatura de cordel, de amplio desarrollo en países del Mediterráneo y América Latina, dividiéndose en dos grandes campos: el canto a lo humano y el canto a lo divino. Según Araos (2015), en el periodo comprendido entre 1890 y 1910 (“la ‘edad dorada’ de las ‘hojas sueltas’”) se publicaron 53 poetas, de los cuales 43 residían en Santiago. La Lira puede ser concebida como una fuente primaria para acceder a las representaciones y visiones de mundo de los sujetos populares chilenos en el cambio de siglo, a partir del concepto de cultura popular ausente. Un análisis textual de las cuatro principales compilaciones de poetas, realizado por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional (Sáez y Vera, 2023), arrojó entre sus principales resultados una consistencia interna en los principales temas y preocupaciones en las obras de los distintos poetas analizados, donde lo primero a destacar es la centralidad política de la palabra *pueblo*. Este es invocado o convocado a la acción, ya sea ante la injusticia de los gobiernos y sus instituciones, como ante los abusos del empresariado y los patrones. Más específicamente, se habla de pueblo trabajador o clase trabajadora. El concepto obrero está menos presente. Lo cual permite pensar en una convocatoria laboral y de clase más amplia a la de otros agentes mediáticos del momento, como la prensa obrera. Los pliegos de contenido religioso se encuentran muy centrados en la idea de un Dios liberador y una figura sincrética de la Virgen María, mientras que en la poesía sobre temas humanos la referencia al pueblo y la interpelación al indulto de los presos por parte del Consejo de Estado son los temas principales, además de una ética particular ante los hechos de sangre y la pena de muerte: los que han matado a alguien merecen un castigo, pero el Estado no puede arrogarse esa facultad por medio de la pena de muerte.

Se trata de una expresión cultural y comunicacional popular que se encuentra al mismo tiempo dentro de determinadas tensiones propias del discurso moderno ilustrado, así como contiene una espiritualidad anclada a una lectura liberadora y amorosa del cristianismo. Por supuesto, esto va a implicar otras derivas complejas (por ejemplo, respecto de los roles de género en los sujetos populares, la distinción entre mujeres virtuosas y malas mujeres) que he abordado en otra publicación sobre la prensa satírica popular (Vera y Sáez, 2022).

### ***Prensa obrera***

Con la inauguración del 1.º Congreso Obrero en 1887, se inicia el proceso de fortalecimiento de una institucionalidad obrera tanto política como culturalmente autónoma, que se expresa públicamente y se expande intensamente. La década de 1880 también marca la expansión de la prensa obrera como herramienta de difusión y creación de opinión pública desde este sector de la clase popular, como los medios *El Taller* (1879) o *La Razón* (1884), pero luego serán muchos más a lo largo del país (Arias, 1970). Constituye el producto mediático de origen popular más visibilizado en la investigación histórica sobre los sujetos populares en Chile y en el siglo XX deriva en lo que se conoce como prensa de partidos de izquierda. Las limitaciones de comprensión de la cultura popular de esta prensa son la base del trabajo *Razón y Pasión en la Prensa Popular*, de Sunkel.

La prensa obrera cristaliza la emergencia de una cultura obrera ilustrada (Devés, 1992), que se emparenta con la categoría de Sunkel (1985) sobre la matriz racional-ilustrada y lo popular representado. Esta cultura, cuyo principal exponente será Luis Emilio Recabarren –fundador de numerosos periódicos obreros y del Partido Comunista de Chile–, es expresión de un grupo de influencia fuera del Estado –pero con vocación de poder– que crea una intelectualidad trabajadora y de clase media (artesanos especializados, empleados públicos, tipógrafos) y que busca aprovechar la institucionalidad

para sus propios fines. Al mismo tiempo, busca diferenciarse de “la cultura oligárquica materializada en el Estado” y de “la cultura tradicional preilustrada” (Devés, 1992, p. 131), pagando el costo de una autocensura de los sentidos: “ciertamente no fue una cultura signada por el sensualismo. Fue una cultura de la pobreza y la escasez” (p. 135). Esto confirma la tesis de Sunkel de que la matriz iluminista es importada a los sectores populares, en tensión con la matriz simbólico-dramática de base, permitiendo observar de manera concreta el modo en que ambas matrices tienen desarrollos divergentes. Esta divergencia tiene una expresión particular en determinados modos de apropiación de los dispositivos culturales de la mediación desde la cultura popular ausente. Uno de esos casos es la lira popular. El otro es la prensa satírica popular.

### ***Prensa satírica popular***

La prensa satírica fue una herramienta de las élites políticas chilenas durante el siglo XIX, mientras que la prensa satírica de origen popular solo se hace visible a fines del periodo, siguiendo el propio proceso histórico de autoafirmación de los sectores populares. Compartió con la prensa obrera una actitud de confrontación con la élite política y económica, pero se diferenció de ella en una autorrepresentación más plural de los grupos subalternos y el uso del humor como herramienta de la crítica, desarrollando una narrativa periférica que dio discursividad a otras dimensiones de aquella experiencia cultural. Los grabados y caricaturas en este tipo de prensa también eran importantes, porque permitían alcanzar a personas analfabetas (condición mayoritaria en este sector de la población). En un artículo anteriormente publicado (Sáez y Vera, 2021), analizamos el archivo de *El Ají* (1889-1894) y *José Arnero* (1905-1914), disponibles en la Biblioteca Nacional (en torno al 90 % de la publicación total), como ejemplos de este tipo de prensa.

Aunque ambos diarios se insertan en un proceso más amplio de articulación y sistematización de una cierta conciencia de clase y

una pretensión de desafiar el orden social dominante, presentan matices y diferencias importantes respecto de la prensa obrera en curso (básicamente, respecto de los sujetos, espacios y conflictos representados), así como una autonomía discursiva, pese a su relación de simpatías con el Partido Democrático (1887), la primera agrupación política chilena identificada con los sectores populares, dedicada a defender sus intereses y su autoorganización.

En primer lugar, se observa la apelación a un receptor popular múltiple, si bien siempre en clave masculina: rotos, obreros, pueblo, hijos del pueblo, clases trabajadoras, *pililos*. Estos sujetos populares son visibilizados desde una relación de abuso. La desigualdad material es la principal línea de distinción para construir la otredad, pero en ella funge de manera simultánea e indistinta conceptos anclados a una matriz estamental (caballeros, aristocracia, *futres*) y otros anclados a la realidad industrial (burguesía). La “masculinización” del sí mismo se vincula a un ensalzamiento de la virilidad popular: “el roto jamás había sido maricón” (*José Arnero*, 1905). Los presos comunes y los últimos escalafones de las fuerzas del orden también son pueblo. En este nivel, mujeres, homosexuales y migrantes se constituyen en la otredad.

El humor es híbrido: hay un guiño permanente al humor rápido, inocente y tonto, que se ríe de situaciones cotidianas; pero al mismo tiempo, sobre todo respecto del discurso político, hay una sátira que es lacerante, una irritación ante la maldad cometida contra la comunidad de referencia. Lo vemos en los diálogos en que se amenaza al presidente con la guillotina; en las caricaturas que muestran a los jóvenes aristocráticos matando a sujetos populares durante los sucesos de la huelga de la carne, mientras se les llama “juventud dorada”; o en la caricatura del presidente rodeado de los cadáveres de las personas que murieron en la matanza de Santa María ordenada bajo su gobierno. El trasfondo es una sátira que aspira a representar una superioridad moral de los sujetos populares, que al mismo tiempo permite construir comunidad por medio de los guiños que hace. Por último, ambos periódicos dan cuenta

por medio de sus páginas de la participación en una esfera pública alternativa, pero en ningún caso marginal, articulando asimismo un discurso diferenciador respecto de los periódicos que consideran parte de la esfera pública convencional: hay una relación y alusión a poetas de la lira popular, poetas ácratas, imprentas de prensa obrera, difusión y celebración del surgimiento de nuevos periódicos obreros o populares en Santiago como en otras ciudades del país, difusión de actividades sociales y culturales producidas por otros sujetos del mismo circuito cultural y político, publicidad de libros y almanaques producidos por autores del mismo origen social. Así como una alianza importante con los niños suplementeros que trabajaban voceando la venta de diarios y pliegos de poesía.

## Conclusiones

Los hallazgos permiten sostener empíricamente la idea de un sujeto y una cultura popular ausentes en los discursos hegemónicos sobre lo popular (obrero o masivo), que se caracteriza por su carácter contradictorio y que en el contexto de sociedades periféricas es una categoría interpretativa que puede ser más pertinente para pensar desde allí las posibilidades para el cambio social y una teoría radical de la cultura. Esta distinción se hace más nítida según se avanza en el siglo XIX, y por eso tanto la lira popular como la prensa satírica popular interpelan a un sujeto popular heterogéneo y contradictorio, que por un lado quiere justicia social, pero está imbuido de nociones patriarcales y xenóforas.<sup>2</sup> Posee un discurso de clase, pero es sensual y místico a la vez: la identidad de lo popular se complejiza. Cómo abordar esta contradicción desde la teoría social

<sup>2</sup> Para hacer esta afirmación sigo a Nicole Loraux, quien llama a hacer una “práctica controlada del anacronismo”, con el objeto de “ir hacia el pasado con preguntas del presente para volver hacia el presente, atiborrados de aquello que hemos comprendido del pasado” (Loraux, 2005, p. 28).

y la teoría política es parte de los desafíos actuales del estudio de las culturas populares latinoamericanas.

## **Bibliografía**

Araos, Josefina (2015). *De la voz al papel. Producción y difusión de poesía popular impresa en Santiago. 1890- 1910* [Tesis de Magister]. Universidad Católica de Chile.

Araya, Alejandra (2011). Imaginario sociopolítico e impresos modernos: de la plebe al pueblo en proclamas, panfletos y folletos. Chile 1812-1823. *Fronteras de la Historia*, 16(2), 297-326.

Arias, Osvaldo (1970). *La prensa obrera en Chile (1900- 1930)*. Chillán: Universidad de Chile.

Devés, Eduardo (1992). La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico. *Mapocho*, (30), 127-136.

Downing, John D. H. et al. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Londres: Sage

Escobar, Arturo (2007 [1998]). *La Invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

González, Pilar (1999). Literatura injuriosa y opinión pública en Santiago de Chile durante la primera mitad del siglo XIX. *Estudios Públicos*, 76, 233-262.



Guerra, François-Javier (2002). "Voces del pueblo". Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814). *Revista de Indias*, LXII(225), 357-384.

Habermas, Jürgen ([1962] 1981). *Historia y Crítica de la Opinión Pública*. Barcelona: Gustavo Gili

Habermas, Jürgen ([1990] 2002). Prólogo a la nueva edición alemana de 1990. En *Historia y Crítica de la Opinión Pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ibarra, Patricio (2014). Liberalismo y prensa: leyes de imprenta en el Chile decimonónico (1812-1872). *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 36, 293-313.

Illanes, Angélica (2003). La revolución solidaria. Las Sociedades de Socorros Mutuos de Artesanos y Obreros: un proyecto popular democrático, 1840-1887. *Polis*, 5. <http://polis.revues.org/6954>

José Arnero (1905). Número 11, Primera Época.

León, Leonardo (2012). *Ni patriotas, ni realistas. El bajo pueblo durante la Independencia de Chile, 1810- 1822*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

Loraux, Nicole (2005). Éloge de l'anachronisme en histoire. *Espaces Temps*, (87-88), 127-139.

Mignolo, Walter (2010). *Desobediencia Epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Olgúin, Jorge (2012). Del bullicio al silencio. Aproximación a los comportamientos y prácticas de lectura al interior de la naciente opinión pública chilena a principios del siglo XIX. La mirada crítica de los extranjeros en Chile. *Revista Bicentenario*, 11(2), 103-114.

Ossandón, Carlos (1998). El crepúsculo de los “sabios” y la irrupción de los “publicistas”. Santiago: Universidad ARCIS.

Romero, Luis Alberto (1997). *¿Qué hacer con los pobres? Elites y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sáez, Chiara (2018). Burguesa, plebeya, proletaria, alternativa, subalterna. El debate conceptual en torno al concepto de esfera pública de Habermas y su aporte a un estudio integral y complejo de la opinión pública en clave histórico-analítica. En Pablo Cottet (ed.), *Opinión pública contemporánea. Otras posibilidades de comprensión e investigación* (pp. 18-38). Santiago: Observatorio de Opinión Pública, Universidad de Chile y SOCIAL Ediciones.

Sáez, Chiara (2019). El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica. *Comunicación y medios*, 39, 64-76.

Sáez, Chiara y Vera, Antonieta (2021). Prensa satírica popular en Chile y la actualidad de un debate: *El Aji* (1889-1894) y *José Arneró* (1905-1914). *Latin American Research Review*, 56(3), 679-695.

Sáez, Chiara y Vera, Antonieta (2023). Late nineteenth-century popular printed poetry in Chile and its contribution to a radical cultural theory. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 29(2), 181-200.

Santa Cruz, Eduardo (2010). La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos. Santiago: Editorial Universitaria.

Scott, James (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, D.F.: Ediciones Era.

Segall, Marcelo (1962). Las luchas de clases en las primeras décadas de la república de Chile, 1810-1846. *Separata Anales de la Universidad de Chile*, 125.

Sunkel, Guillermo (1985). *Razón y Pasión en la prensa popular*. Santiago: ILET.

Thompson, Edward P. (1981). *La miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica.

Vera, Antonieta y Sáez, Chiara (2022). Animales monstruosos y viriles: una lectura feminista del archivo de la repugnancia a las cobradoras de tranvía (Santiago, fines XIX-comienzos XX). *CADERNOS Pagu*, 65.

### **Archivos históricos**

Fondo Judicial de Santiago - Causas, FJS-C (1818). Versos de Juan Bruna contra el sistema patrio. Volumen 52, Legajo 1587.

# Al borde de la zona radioactiva

## Problemática teórica de la esfera pública popular

*Gustavo Remedi*

■ Doi: 10.54871/ca24ct73

*Si la doble tarea de la intelligentsia es derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas en cuanto a la segunda parte de esa tarea ha fracasado por completo.*

W. Benjamin, "El Surrealismo".

A cien años de aquella aseveración, hoy acaso hayamos fracasado en ambas tareas. Unos nos hemos empeñado en continuar en América el programa estético moderno, "la aventura espiritual europea". Otros seguimos haciendo el papel de Ariel, haciéndole los mandados a Próspero: contener a Calibán sublevado. O nos refugiamos de modo autocomplaciente en el Gran Hotel Abismo, en busca de solaz, placer y enriquecimiento individual. A lo lejos, la cultura popular se nos presenta de una coloración estridente rara, una zona radioactiva, un páramo contaminado. Como norma, tratamos de no tocar nada que provenga de esa región ni aventurarnos ahí, cuando no sea para combatirla o llevar la luz y la palabra desinfectante, nuestra lección de belleza y de moral. Cuando atraídos por aquella luminosidad verde kriptonita (que intuimos que no es sino

la vida misma), aquel ruido molesto, ese vaho hediondo, igual nos disponemos a ir, nos pasa como al peregrino del cuento que, habiendo prometido ir a Santiago, en Burgos, enfiló para Sevilla.

## **Problemática de la cultura popular**

*El concepto del pueblo como fuerza puramente pasiva es una perspectiva profundamente no socialista.*

Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”.

En las reflexiones que siguen nos proponemos aportar a la construcción teórica de la “problemática de la cultura popular” –la cultura popular como problema–, de modo que sirva de base conceptual para tomarla como objeto de seria consideración, investigación, crítica y aprovechamiento. Sobre todo, como punto de entrada y estrategia de análisis de un terreno en el que confluyen y se conjugan la cultura, la sociedad y la política.

También, para distinguirla clara y tajantemente de otras prácticas, artefactos, formas/géneros y representaciones que a veces confundimos o tomamos como “cultura popular”: distintas clases de elaboraciones cultas o vanguardistas de lo popular (incluidas expresiones cultas que adoptan elementos populares, paródicamente); o artefactos que desearían ser populares pero no lo consiguen, como distintas especies de “canto popular”, “cine revolucionario”, “teatro del pueblo” o “literatura obrera”. O que alguna vez lo fueron y ya no lo son, como el “teatro independiente”. Incluso el modo equívoco en que pensamos la “industria cultural”: sin ahondar en la lucha sorda que la atraviesa o atender a sus apropiaciones y reelaboraciones, que es la manera en que aparece la cultura popular.

Una manera de “resolver” o sortear teóricamente estos nudos y arribar a un concepto más ajustado –dialógico– de “lo popular” es recurriendo al concepto de “esfera pública” de Habermas y a la

discusión en que derivó, y que en nuestro caso nos llevó a formular la noción de “esfera pública popular” (Remedi, 1992).

Siendo derivativa del concepto de Habermas, la diferenciamos radicalmente de este, con argumentos que dialogan con los de Edward P. Thompson, Oskar Negt y Alexander Kluge, Nancy Fraser, Geoff Eley y otros, es decir, dirigiendo nuestra atención hacia *otros* espacios, grupos sociales, sociabilidades, medios y formas de construcción de la opinión pública: los espacios verdaderamente al alcance de las clases populares, donde estas participan y en los que son sus protagonistas, de manera diversa.

En segundo lugar, la contrastamos con una serie de conceptos emparentados, tales como el de esfera pública “plebeya” (Habermas, 1997; Alabarces, 2012), esfera pública “proletaria” y “contra-esferas públicas” (Negt y Kluge, 1993; Roldán, 2017; Samaniego, 2023), el de esferas públicas “alternativas” (Sáez Baeza, 2017) o el de “contraculturas”. Pero a la vez, también buscamos iluminar la cercanía e intersección con otros dos conceptos: el de esferas públicas “de la producción” (Kluge y Negt, 1993; Hansen, 1993) y el de “contra-públicos subalternos” (Fraser, 1996), sin dejar de señalar sus diferencias.

Para establecer tales distinciones recurrimos a una serie de consideraciones auxiliares: los locales, el espacio social, el elenco de protagonistas; los medios, formas y lenguajes privilegiados; las temáticas apropiadas; los protocolos y reglas; la relación con la cultura oficial, aceptable o legítima; el sentido o el grado de su oposición, desviación o crítica respecto a esta; las mediaciones y estructuras profundas; y la capacidad o no de hacer ver las tensiones, indeterminaciones, mutaciones y juegos de captura y fuga, de sumisión y utopía.

Además de asentar la noción de esfera pública popular en una tradición teórica propia, latinoamericana, relacionada con los estudios de la cultura popular (Alabarces, 2020), los estudios culturales (Del Sarto et al., 2005) y los derechos humanos (Vidal, 1996), recurrimos al concepto complementario de “transculturadores

populares”, que alude a los actores culturales que se desenvuelven en esta esfera. Esta consiste en un campo normalmente ilegible e incomprensible para nosotros, los letrados, por formación poco aptos para conectar con una realidad no libresca. El mundo letrado a veces queda atrapado en su propio laberinto de papeles y bibliotecas, desatento a lo que ocurre fuera, “más allá del jardín y de la verja”.

El argumento se apoya en otras dos premisas. Una es que las clases populares no son pasivas sino creativas (el objeto de nuestra indagación). Otra, que si nos orienta el proyecto de la construcción de la vida en común –de una cultura en común– es preciso construir-la colectivamente, entre todos. Esto nos obliga a tomar en cuenta y aprender a entender las perspectivas y propuestas de las clases populares, las que hacen en sus lugares, con sus formas, a su modo; lo que hacen incluso con la cultura dominante y lo que la industria les propone. Por esto los desvelos de Antonio Gramsci por entender “la manera de pensar y de sentir” de las clases populares, “su modo de concebir el mundo y la vida en contraste con la cultura oficial”, en toda su heterogeneidad, ambivalencias y contradicciones; de Robert Darnton por “el mundo mental de los no ilustrados”; de Walter Benjamin por lo que pasa “en la cabeza de los demás”; o de Mijaíl Bajtín por la cultura popular, el grotesco realista, los géneros cómico-serios.

## **La esfera pública**

*Por la esfera pública entendemos, en primer lugar, un ámbito de nuestra vida social en la que se puede formar algo parecido a la opinión pública. El acceso está garantizado para todos los ciudadanos.*

J. Habermas, *New German Critique*.

Habermas imagina la esfera pública como un ámbito intermedio entre lo privado y el Estado “donde se forma la opinión pública”. La constitución de la burguesía como clase social y como proyecto,

además de relacionarse con procesos económicos fundamentales (la expropiación y la acumulación originaria, las leyes del capital, la centralidad de la mercancía) resultó también del desarrollo de un espacio y actividad social y cultural nueva. Fue en ese caldero que se formó una visión de mundo (moderna, burguesa, individual) que hasta cierto punto y por momentos consiguió hacer extensiva a otras clases. Dicha actividad se apoyaba en una serie de locales, una determinada sociabilidad, organizada en torno a ciertos medios y lenguajes, siguiendo ciertos protocolos, principios y reglas.

Habermas destaca el papel que jugaron los cafés en Londres, los salones en Francia, las fiestas con cena en Alemania, donde un nuevo conjunto de personas constituidas en “público”, movidas por una actitud crítica de la realidad –del Antiguo Régimen–, se reunía a socializar y a discutir sobre los “asuntos de interés público” (Thompson, 1996). Las conversaciones giraban principalmente en torno a un universo de cosas escritas y leídas –artefactos literarios– que comenzaban a proliferar y a circular: periódicos, cartas, diarios, novelas, revistas literarias. Allí nació la centralidad y la valoración que ganó la literatura (no solo de ficción) y toda la institucionalidad construida sobre ella. Literatura que, en tanto elaboración simbólica de la realidad, aun siendo “de ficción”, pronto se deslizaba hacia la discusión social, cultural y política. Esto aplicaba también para la literatura de tema íntimo o sentimental, leída en privado y hasta secretamente, con su interpelación a los sentimientos y los afectos, que implicó no solo la construcción de una nueva subjetividad, sino “una privacidad orientada hacia la publicidad” (Carriquiry, 2022).

Desde un punto de vista ideal, para Habermas, la esfera pública suponía una serie de condiciones: la participación de “todos” los ciudadanos, la igualdad entre los individuos participantes –“sin distinciones”–, el carácter individual de las intervenciones, la libertad de pensamiento y palabra, la primacía de los argumentos y las razones por sobre los rangos de las personas. A través de estos locales, sociabilidades e instituciones fue surgiendo una forma nueva de conciencia e identidad que aglutinó intereses vecinos y resultó



en la formación de un proyecto y un orden cultural liberal burgués: un proyecto en oposición al existente pero también contrario al de las clases populares y de otros pueblos y culturas considerados primitivos, bárbaros, “condenados a desaparecer”.

Siguiendo los planteos clásicos de la escuela de Fráncfort respecto de la “dialéctica de la ilustración”, Habermas argumenta que la colonización de la esfera pública por la lógica de la mercancía, la racionalidad instrumental y las tecnologías emergentes resultó en una degradación fundamental de la opinión pública. Si originalmente la esfera pública había sido un ámbito de crítica del orden establecido y de la publicidad como espacio de exhibición del poder (de la Aristocracia, la Monarquía o la Iglesia) ella misma se volvió un espacio acrítico, de propaganda del nuevo orden social (de fabricación del conformismo) y un medio de exhibición de un nuevo poder (el capital). Ante este escenario, Habermas reivindicó la idea de la esfera pública original, buscando realizar su promesa universal (culminar una “Modernidad inconclusa”). Su defensa de la esfera pública liberal fue objeto de diversos cuestionamientos y Habermas modificó algunas de sus posiciones. Reconoció la existencia de *otras* esferas públicas –obreras, de mujeres, de jóvenes–, admitió diferencias más de fondo entre esfera pública y plebeya y, como Adorno (1993), contempló la posibilidad de una recepción crítica respecto de la publicidad burguesa.

## **Algunos problemas y críticas**

La tesis de Habermas mereció numerosas críticas, tanto desde dentro del círculo de Fráncfort (Negt y Kluge, 1993) como desde fuera (Calhoun, 1996; Fraser, 1996; Thompson, 1996), una vez que fue publicada en inglés en 1989. Unas críticas apuntaban a su idealización de la esfera pública, que minimizaba cómo había sido en realidad. Que no había ponderado debidamente “el lado oscuro” de la esfera pública: su lado excluyente, ideológico, represivo. Su apego a

ciertos protocolos, principios y reglas antropológicamente estrechos y sesgados. El privilegio otorgado a ciertos ámbitos –los cafés, los salones–, a ciertas prácticas –la lectura y la argumentación verbal, racional–, en torno a ciertos medios y soportes –la prensa escrita, la literatura impresa–, y no a otros lugares, grupos, sociabilidades y procesos culturales y de conciencia.

Para Nancy Fraser (1996), aunque la esfera pública liberal se presenta como formalmente accesible a todos y dice asegurar la igualdad y la libre expresión entre sus participantes, en realidad es excluyente, no borra ni es ciega a las desigualdades, es ideológica (en el sentido de tomar una parte por el todo). Para poder participar es preciso disponer de tiempo, un cierto capital social y cultural, meterse en terrenos ajenos, someterse a un cierto régimen de sensibilidad (de “buen gusto”, de “belleza”) y de comportamiento (de vestimenta, gestualidad, dicción, compostura), circunscribirse a un cierto repertorio de temas y cuestiones (solo “las de interés público”), limitarse a ciertos modos de intervención (argumentación verbal racional), etc. Por esto, más allá de aspectos formales, legales o declarativos, la esfera pública fue cerrada y dejó fuera grupos y clases enteras de personas, por no cumplir con sus diversos requisitos, explícitos o implícitos. Locaciones, arquitecturas, horarios, escenografías, vestuario, apariencia física, modos de comportamiento, modos de hablar, repertorios de temas aceptados, formas de expresión, conforman un mensaje invisible de contención y exclusión que dice: “no entres, vete, esto no es para ti”.

En particular, contra el argumento de que idealmente la esfera pública era abierta a las mujeres y a otros grupos sociales (Habermas admitía que en un comienzo era solo de caballeros, blancos, propietarios, etc., pero que esto no tenía por qué ser así), Fraser argumenta que la esfera pública en realidad fue “constitutivamente” definida como lo opuesto al ámbito doméstico, a los lugares del trabajo, la producción y la reproducción a las que los trabajadores y las mujeres habían sido confinados (Thompson, 1996). Para Chiara Sáez (2017), “el concepto de esfera pública burguesa está construida

sobre la negación de la experiencia cotidiana” (p. 28). Para Thompson la idea de esfera pública está demasiado atada a la separación tradicional entre lo público (*polis*) y lo doméstico (*oikos*) propia de la antigüedad griega, tomada como “modelo”. La crítica feminista reivindicará estas “esferas públicas de mujeres” relacionadas con la vida hogareña y otros espacios cotidianos asociados a la producción, las compras o la reproducción, del mismo modo que las clases populares se las ingeniarán para organizar en los intersticios del compacto entramado de su vida de trabajo y consumo sus propios espacios de conversación y formación de opinión.

En efecto, una segunda serie de críticas apunta a la desatención de Habermas de otros ámbitos de formación de opinión pública, por fuera de la esfera pública liberal. Geoff Eley (en Calhoun, 1989) recupera los señalamientos de Günther Lottes y de los historiadores británicos de la “historia desde abajo” (Christopher Hill, Eric Hobsbawm, E. P. Thompson). J. B. Thompson (1996) también llama la atención sobre estas otras esferas públicas, organizadas, frecuentadas y protagonizadas por otros grupos y clases sociales. La constatación de la existencia de una “esfera pública popular”, donde se formó otra opinión pública, contraria a la dictadura, guió mis propias investigaciones sobre el teatro popular y los tablados de carnaval (Remedi, 1996).

Si bien Habermas se refirió a la esfera pública “plebeya”, no la hizo objeto de su investigación. Sí fue el tema de investigación de Edward P. Thompson en *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1962) y de Richard Hoggart en *La cultura obrera en la sociedad de masas* (1958). Hoggart se detiene en el caso de las cervecerías y las canciones populares –contraparte de las lecturas en los cafés– ligadas a la vida social y cultural obrera, que luego este contrasta con la de los hijos de aquellos obreros, a mediados del siglo XX, ahora reunidos en torno a las rocolas, la canción comercial y a otra clase muy diferente de lecturas: revistas de variedades, historietas, novelas de amor, de misterio o de aventuras, revistas “picantes”, devenidas en objeto de fantasía y conversación. Prácticas culturales que venían

a mediar sus ideas acerca del mundo y de la vida y que para su desánimo constituían evidencia del mal uso que las clases populares daban a la alfabetización recién conquistada. Luego, en las formas de “apropiarse” de esos materiales y rituales, Hoggart descubrirá algunos motivos para esperanzarse.

En sus reflexiones sobre la vida social y cultural de las clases populares, Antonio Gramsci (1986b) también alude a las cantinas, corredores y zaguanes donde las clases populares –las familias, los vecinos– discutían a diario sus lecturas, entre las que destacan los folletines. Ello obedecía a una necesidad social (de sociabilidad), ideológica (“por estar conformes a su manera de pensar y de sentir” y “de concebir el mundo y la vida”) y psicológicas (“el fantasear del hombre del pueblo”, fantasías de justicia o de venganza, de un mundo mejor, de ponerle fin al dolor, propiciadas por un “soñar con los ojos abiertos”) que aquellos novelones, en general extranjeros y antiguos, igualmente satisfacían. Lecturas que, como señaló Martín-Barbero respecto de *Los misterios de París*, a veces forzaron la mano del autor y afectaron el contenido y la perspectiva de la obra de modos imprevistos por los dueños de los medios.

En suma, para Geoff Eley (1996) “la relación entre la esfera pública burguesa y los movimientos sociales populares fue conflictiva. Si bien la esfera pública burguesa se definió a sí misma en oposición a la autoridad tradicional del poder real, también se enfrentó al desarrollo de los movimientos populares, que se esforzó por contener” (en Thompson, 1996, p. 6). Contener, domesticar, combatir la cultura popular, y en última instancia a las clases populares y su proyecto contrario o cuando menos refractario y desviado del proyecto burgués, fue la otra cara de la esfera pública. En la Europa del siglo XVIII, esto motivó y orientó la reforma cultural ilustrada y su policiamiento (Godzich y Spadaccini, 1987). Un siglo más tarde, en América, fue la base del programa de civilización y disciplinamiento (Barrán, 1990) que nuestros románticos (los criollos ilustrados) llevaron adelante contra indios, negros, gauchos, inmigrantes, mujeres, trabajadores y sus prácticas culturales, tomadas como señal

de oscurantismo, infantilismo, barbarie, cosa de salvajes, degenerados y bestias.

## La esfera pública “plebeya”

En 1962 Habermas hizo referencia a la esfera pública “plebeya” como un ámbito de sociabilidad diferente –de las clases bajas urbanas–, que distinguió de la esfera pública proletaria.

la opción de Habermas de hablar de una esfera pública plebeya se justificaba por el hecho de que, a su juicio, a lo largo de su historia el proletariado nunca había intentado constituir una esfera pública por su cuenta sin incluir elementos de la burguesía o del lumpen-proletariado. Fueron las clases bajas urbanas, que son las que aquí describimos como plebeyas, las que asumieron la tarea de conformar una *esfera pública apropiada a ellas*, primero durante la Revolución Francesa y luego en el transcurso de las luchas obreras del siglo XIX (Negt y Kluge, 1993, p. xlv, subrayado mío).

Inicialmente, Habermas daba a entender una mayor contigüidad y continuidad entre la esfera pública liberal y la plebeya, acaso explicada por la hegemonía burguesa y la confluencia de intereses contra el Antiguo Régimen. A raíz de las críticas, en 1990 admitirá que las clases populares tienen “prácticas y formas de organización propias” (Habermas, 1997, p. 6; Sáez, 2017, p. 33; Samaniego, 2023, p. 11). Aun cuando tales códigos y formas dejan entrever vasos comunicantes, solapamientos, huellas y diálogos con las formas culturales dominantes o comerciales, estos no son una mera copia, ni una apropiación desigual y degradada, ni su versión pobre, llena de carencias y malentendidos.

Sin embargo, más allá de constituirse en un espacio “otro” de formación de la opinión más cercano a la gente común y más en sus propios términos, no se diferencia sustancialmente de la opinión pública liberal ni tematiza necesariamente la opresión o la

explotación, ni es mecánicamente contestataria, ni apunta obligatoriamente a la transformación del orden social o del modelo cultural.

En algunas de sus variantes, incluso, lo plebeyo puede pensarse como una modulación populista “de derecha”. Mediante una cierta mímica camaleónica, este populismo de élite pretende llegar y ejercer su dominio más allá de la esfera pública liberal letrada. Macri cantando y bailando una canción de Gilda ante la multitud reunida en la plaza debajo del balcón presidencial sería un ejemplo de “plebeyismo” (Alabarces, 2012), lo mismo que las formas y contenidos de los tabloides sensacionalistas, algunos programas y espectáculos de entretenimiento, toda una zona de lo políticamente incorrecto asociadas a “la rebeldía de derecha”. Una rebeldía que, al decir de Umberto Eco, como el superhéroe de masas, hace un esfuerzo ciclópeo “para dejar todo como está”. Por esto, si las clases y las formas populares una y mil veces contestan, se apropian y reelaboran la cultura oficial en correspondencia con sus intereses y propósitos, Alabarces describe el otro polo de la dialéctica: el momento de “captura” por parte del poder de las formas y los sentires plebeyos.

La plebeyización pasa a ser una gramática extendida en la producción de discursos sociales de las clases medias y medias altas, especialmente en su captura mediática, que expande—se apropia designificados tradicionalmente sobre-marcados por las clases populares al resto de la estructura social. Se transforma en una retórica—pretendidamente— democrática justamente por sus marcas—pretendidamente— más plebeyas: la grosería, la alusión sexual, la ausencia de tonos medios, el esquematismo, el populismo conservador, la futbolización del vocabulario, del sistema de metáforas o de la simple cotidianeidad. Una estética plebeya se cumple entonces solamente como farsa y como burla, como un modo del discurso que simula aceptar para poder humillar (2012, p. 30).

Vista desde este ángulo, la esfera pública “plebeya” termina por coincidir con la esfera pública “estructuralmente transformada”

de la tesis de Habermas y con la cultura industrial de Adorno. El “plebeyismo”, la retórica populachera de derecha, pero también del propio Estado, de los medios y hasta de muchas expresiones artísticas “cultas”, es el modo en que el poder incursiona, captura e intenta hegemonizar la opinión pública común; sobre todo, asentar allí su propia superioridad y lugar de mando.

### **La esfera pública “proletaria”**

En 1972, Oskar Negt y Alexander Kluge –discípulos de Habermas y Adorno, respectivamente– fueron más allá de la operación de salvataje de la esfera pública liberal y más allá también de la idea de la esfera pública plebeya originalmente pensada como extensión o traducción al nivel de la gente común de la cultura liberal-burguesa. En contraposición, formularon la idea de una “esfera pública proletaria”, arraigada no solo en la experiencia de la producción, sino caracterizada por una matriz crítica y un horizonte utópico.

Aun cuando contemplan la heterogeneidad de ese ámbito, pues la vida proletaria no constituye un todo homogéneo, igual se caracterizaría por “el amalgamamiento de elementos que la aúnan” (Negt y Kluge, 1993, p. xlvi). Por cuanto existe en relación estrecha con el mundo de la producción la idea de una “esfera pública proletaria” en tanto espacio de formación de otra opinión, sentir y perspectiva, subraya su orientación hacia la transformación del modo de producción y de la totalidad de la organización social. Negt y Kluge siguen de todos modos las formulaciones “más cautas” de Habermas, que consideraba a la esfera pública proletaria como “apenas una de las variantes y posibilidades de una esfera pública plebeya” (p. xlv). También son conscientes del peligro de la simplificación y la idealización de la perspectiva proletaria, análogo a la romantización de lo popular. En cualquier caso, la esfera pública proletaria no sería solo una versión plebeya de la ideología burguesa. Negt y Kluge llaman la atención sobre diferencias de formas y contenidos.

En cuanto a su contenido, el rasgo definitorio es su horizonte y propósito de crítica y transformación del orden establecido, la superación del capitalismo como cultura. En cuanto a sus formas, supone otra serie de lugares, sociabilidades y públicos, e implica modos, lenguajes, sensibilidades y reglas distintas a las de la esfera pública liberal, letrada, “cultura”.

Sin embargo, para ellos este concepto tampoco capturaba todas las posibilidades y espacios de formación de la opinión pública, que buscaron captar con el concepto relacionado de esferas públicas “de la producción” y de “contra-esferas públicas” (p. xxix).

### ***La esfera pública de la producción***

*En la medida que las obras filosóficas y literarias, las obras artísticas en general, comenzaron a ser producidas para el mercado y mediadas por él, en calidad de mercancías comenzaron a ser universalmente accesibles [...] poco tiempo les quedaba ya como representaciones de la publicidad eclesiástica o cortesana [...] A esto se alude cuando se habla de la pérdida del aura.*

J. Habermas, 1997, p. 74, subrayado mío.

Incluso si Habermas contempla la mediación del mercado de los bienes culturales –la industria y el comercio de publicaciones, las librerías, los teatros, los cafés– que hicieron posible “la pérdida del aura” y un avance hacia la socialización y la democratización de la lectura y la discusión, prima todavía una visión de la institución literaria donde su dimensión industrial y comercial se minimiza o queda velada. Como subraya Sáez (2017), para Negt y Kluge la esfera pública de Habermas “está basada en un modo de producción casi artesanal” (p. 28). Los letrados solemos desatender el carácter del libro impreso como producto industrial y mercancía, resultante de la actividad y la lógica empresarial de editores y libreros. Los lectores leen libros, no textos, nos recuerda Roger Chartier.



Mediante el concepto de “esferas públicas de la producción”, en un gesto similar al de Benjamin, Negt y Kluge (1988) sitúan el problema en medio de las nuevas condiciones y formas industriales de la actividad cultural. Si la esfera pública liberal busca tomar distancia del mundo de la producción, lo contrario ocurre con las nuevas esferas públicas de la producción (p. 72). Como subraya Miriam Hansen (1993), estas otras formas de publicidad y de formación de la opinión pública “no pretenden ser algo separado del mercado y de hecho son una expresión inmediata del proceso de producción” (Hansen, 1993, p. xxix). Refiriéndose al “carácter ambivalente del término”, explica que abarca “una variedad de contextos, que van desde las comunidades en las fábricas y las relaciones públicas corporativas, pasando por los espacios comerciales y de consumo, e incluyen los medios privados de la industria de la conciencia” (p. xxix).

Hansen y Eugenia Roldán (2017) ponen de relieve dos diferencias en el modo en que Negt y Kluge conciben estas esferas públicas de la producción en comparación a como fueron pensadas por Adorno, al menos inicialmente. Por un lado, se trata de espacios y experiencias con “contradicciones”: que reprimen y manipulan tanto como sacan a luz y ponen a disposición conflictos latentes, caminos cortados, posibilidades nuevas. A Negt y Kluge les interesa investigar el potencial de tales contradicciones para la formación de una conciencia crítica, la movilización y la transformación social. En “Reificación y utopía en la cultura de masas”, Fredric Jameson (1979) hace un planteo similar acerca del excedente que por necesidad (de manipularlos, capitalizarlos, contenerlos o exorcizarlos) la industria cultural inevitablemente “libera” y pone a disposición, cuando inscribe y trae al primer plano –al plano simbólico– contenidos inconscientes, reprimidos, amenazantes.

Por otro lado, subrayan la dimensión de la recepción, pues entre los medios, sus productos y nosotros existe un espacio social y un nuevo momento y ocasión de producción, de contestación y reelaboración de sentido. Siendo relativamente autónomo,

aunque sujeto a otros condicionamientos y fuerzas, este momento de “apropiación” admite varios posicionamientos y resoluciones: una lectura “obediente” y “sin ruidos”, una lectura “negociada” (contradictoria) y una lectura desviada, invertida o contestataria (Hall, 1980). Como hace notar Roldán (2017), según Negt y Kluge, estas posiciones críticas se sirven de los medios para elaborar otros productos –“contra-producciones”–, crear otros relatos –“contra-narrativas”–, lo que resulta en una “contra-esfera pública” que remite y señala a otras tradiciones, experiencias y horizontes.

Estos contra-productos, contra-narrativas y contra-esferas no obedecen ni se rigen por los mismos principios y reglas que priman en la esfera pública liberal. Por ejemplo, no descansan necesariamente en la argumentación verbal racional. Por el contrario, para Roldán, la dimensión estética, la imaginación y la fantasía juegan un papel crucial. Recordamos aquí la discusión entre Brecht y Lukács sobre el realismo: Lukács en favor del realismo burgués y Brecht en favor del realismo fabuloso, fantástico o caricaturesco (Brecht, 1973, p. 239). Mijaíl Bajtín hace un planteo parecido cuando contrasta el realismo burgués con el realismo grotesco (en su libro sobre Rabelais) y los géneros cómico-serios (en su libro sobre Dostoievski).

A diferencia de Habermas, Negt y Kluge insisten en no pensar las formaciones de públicos posliberales y posliterarios en términos de “declive cultural”, como propone la perspectiva clásica de la industria cultural (Hansen, p. 29; Sáez, p. 28).

### ***Las contra-esferas públicas***

Negt y Kluge, no obstante, señalan las limitaciones del concepto de esfera pública proletaria: poco sensible a otras experiencias y formas de opresión (Hansen, 1993; Samaniego, 2023, p. 12). La serie mayor de antagonismos que se originan en la esfera de la producción, la reproducción y en la vida cotidiana de las sociedades capitalistas los lleva a hablar del desarrollo de “contra-esferas públicas” (Negt

y Kluge, 1993, p. 43). Experiencias de opresión que incluso cuando puedan manifestarse en el ámbito del trabajo no resultan solamente de una cuestión de clase.

En el contexto de los acontecimientos de la década del 60 y el 70 (el movimiento feminista, las luchas por los derechos civiles, las revoluciones anticoloniales, las protestas contra la guerra y el armamentismo, los movimientos juveniles y contraculturales, etc.) era preciso imaginar un ámbito de conversación (constitutivo de la opinión pública) más amplio, abarcativo de un número mayor de actores y discursos, relacionados con “las contradicciones de las sociedades capitalistas” –y del capitalismo como sistema-mundial– que estos autores englobaron bajo los conceptos de “contra-esferas públicas” y “contra-publicidad” (Negt y Kluge, 1993, p. 43).

Estos desbordan la esfera pública liberal clásica en lo que hace a sus espacios, formas, principios y reglas. Ocurren en la calle y en las plazas, se marcha con carteles, se interrumpe el tránsito, se canta y se baila, el peinado y la ropa se convierten en mensajes, todo es más visual, espectacular, “performático”, también más masivo, desorganizado, afectivo, contaminado y hasta festivo, en suma, menos deliberativo (Samaniego, 2023, p. 20).

Sin embargo, pueden señalarse dos reservas. La primera respecto de su grado de apertura real, de su carácter democrático. La segunda en cuanto a que su horizonte sea en todos los casos verdaderamente crítico del sistema o del orden social. Si bien la noción de “contra-esferas públicas” indica un conjunto más amplio de demandas, y algunas de ellas pueden ser contrarias a algún aspecto particular del “sistema”, no siempre, ni todas, apuntan a su transformación total o radical. Los movimientos sociales y culturales por definición tienden a estar orientados por objetivos puntuales (por ejemplo, intereses de clase o de género, o la vivienda, o la cuestión racial, etc.), no siempre alineados con otras luchas, con las que incluso a veces entran en contradicción. Solo recientemente gana terreno el concepto de “transversalidad”.

Otras veces, siendo muy contestatarias y radicales son minoritarias y excluyentes, no son exactamente abiertas y accesibles a la participación de los sectores populares. La historia del movimiento feminista sería un ejemplo de esto. La incorporación tardía y parcial de las experiencias y perspectivas de los sectores populares –de la mujer obrera, la mujer negra, las mujeres de los países periféricos, etc.– no aconteció de una vez ni exenta de conflictos y contradicciones. Recordemos el planteo de Sojourner Truth, “Ain’t I a Woman?” (Angela Davis, bell hooks) o el testimonio de Domitila Barrios (*Si me permiten hablar*, 1977) acerca de su mala experiencia en la Tribuna de la Mujer en México, 1975.

Por otra parte, las movidas “contraculturales”, alternativas y vanguardistas, a veces muy radicalizadas, suelen ser bastante exclusivas, cuando no elitistas, iluministas y abiertamente anti-populares. En estos ámbitos, usualmente cultos y muchas veces oficiales e institucionalizados, el desprecio por la cultura popular y la cultura de masas es antológico, incluso definitorio de su *ethos*. En *El autor como productor*, Benjamin (1970) criticó ácidamente esta “logocracia” o “señorío del espíritu”, a quien les recordaba que la lucha no era entre el capitalismo y el espíritu –o la belleza–, sino entre el capitalismo y las masas trabajadoras.

### ***Las esferas públicas alternativas***

Párrafo aparte merecen las esferas públicas “alternativas”: revistas artesanales, periódicos y revistas producidas por fuera del conglomerado mediático, las radios, programas de televisión o plataformas audiovisuales (TICs) que funcionan con lógicas distintas a las del capital y del Estado, y en fin, una miríada de movidas y circuitos “alt”: la escena “under”, la música “indie”, las radios “piratas”, el cine “de arte”, etc.

Tempranamente, Brecht y Benjamin entrevistaron las posibilidades democráticas de los usos alternativos –hasta revolucionarios– de los nuevos medios y tecnologías de la comunicación:

la fotografía, la radio, el cine, la cartelería. Sáez menciona las investigaciones de John Downing, en su caso sobre el uso de medios “alternativos”, “radicales” y “rebeldes”, relacionados al movimiento antinuclear y a otras movilizaciones (2017, p. 38-39). Las radios “comunitarias” en el Uruguay de los 90 es otro ejemplo de esto (Remedi, 2005). En Uruguay, en el contexto de la pasada dictadura, los semanarios, las revistas de humor, la Cinemateca, algunos programas de radio y de televisión ofrecieron más evidencia de estos “usos alternativos” de los medios masivos.

Sin embargo, aun siendo disidentes o tangenciales respecto de los lineamientos hegemónicos, estas esferas públicas “alternativas” no son todas ni automáticamente opositivas. Muchas existen como espacios “liberados”, pero dentro del sistema: apartados, ensimismados y en los márgenes, pero nunca fuera. Tampoco son por definición espacios necesariamente abiertos, polimórficos o populares, rasgo que comparten con las contra-esferas públicas y las movidas contraculturales. En general, son espacios propios de una clase media letrada, a veces radicalizada. La imagen de la “pantalla letrada” (Torello, 2016) captura esta cuestión.

Para Chris Atton, no obstante, la importancia de los medios alternativos no consiste solo en sus modos diferentes de producción (no estandarizado, a menudo ilegales o “en infracción”), sino en “las políticas prefigurativas” que ponen en juego, es decir, no solo sus mensajes sino lo que se desprende de sus prácticas mismas (Sáez, 2017, p. 40). Los planteos de Mario Kaplún sobre los “medios alternativos” y la “comunicación popular” agregan otra dimensión del papel que pueden jugar en la configuración de “contra-públicos subalternos” en la medida que las clases populares participen, se apropien y hagan otros usos de la radio, la televisión, el cine y las nuevas TICs.

## Los “contra-públicos subalternos”

Distinto es el caso de los “contra-públicos subalternos”, según Nancy Fraser: “escenarios discursivos paralelos, en los cuales los miembros de los grupos sociales subordinados crean y circulan contra-discursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (Fraser, 1999, p. 156).

Al igual que ocurre con la esfera pública plebeya y popular, los contra-públicos subalternos por definición están efectivamente al alcance de las clases subalternas y son sus protagonistas. También por definición son espacios críticos y oposicionales, a diferencia de la esfera pública plebeya o alternativa, que no tienen por qué serlo ni lo son todas las veces. Comparten con “las contra-esferas públicas” su carácter más abarcativo y plural, así como su heterotopía y polimorfismo en lo que refiere a locales, actores, medios, formas, modos de producción y negociación del sentido. Samaniego (2023) asocia el concepto de “contra-esferas públicas” de Negt y Kluge con el de “contra-públicos subalternos” de Fraser. Reconociendo lo que tienen en común, igualmente es preciso llamar la atención sobre su diferencia: el protagonismo garantizado de los sectores subalternos en estos últimos, lo que no es una condición en las primeras, que solo se definen por su oposición.

## Consideraciones auxiliares

*Una división o distinción de los cantos populares realizada por Ermolao Rubieri: 1º] los cantos compuestos por el pueblo para el pueblo; 2º] los compuestos para el pueblo pero no por el pueblo; 3º] aquellos no escritos ni por el pueblo ni para el pueblo, sino adoptados por éste por ser conformes a su manera de pensar y sentir. Me parece que todos los cantos populares pueden y deben reducirse a esta tercera categoría [...].*

Antonio Gramsci, "Folclore".

A continuación, traemos al primer plano una serie de consideraciones que subyacen a la comparación de los conceptos presentados.

Primeramente, la cuestión del espacio material –los ámbitos, los circuitos– donde tiene lugar el encuentro y el intercambio mediante el que se construye *la opinión pública* (que la palabra *esfera* pretende privilegiar), lo cual está relacionado con el *espacio social*, esto es, las personas y grupos que efectivamente acceden y participan, la clase de *protagonismo*, los *papeles* que juegan. Esto ayuda a visualizar si se trata de espacios sociales culturalmente homogéneos o poliformes, lo que en un caso sería indicio de “guetificación” (presunción de suficiencia y primacía de la cultura propia), o por el contrario, de apertura, de heterogeneidad, de conflicto. También el tipo de *sociabilidad* que estos lugares favorecen o acogen, los protocolos que se exigen, las reglas y expectativas que los gobiernan, ya sea de manera ostensible o velada.

Esto nos lleva a tomar en cuenta los *medios*, las *formas* y los *lenguajes* sobre los que se apoya y a través de los cuales tiene lugar la expresión y la “conversación”, así como la pregunta por los *temas válidos* (aceptables para la discusión pública) y por los *modos*, los *protocolos* y las *reglas*, por ejemplo, si hay margen para distintos tipos de expresión y comunicación además de la argumentación racional, si se ponen o no en juego los afectos, el arte, el juego, la

imaginación, la fantasía, el cuerpo. También la cuestión de las *mediaciones* –las *estructuras profundas*, los *mecanismos poéticos*– que subyacen a los discursos en dichas esferas, tales como la alegoría, el montaje, los géneros cómico-serios, el realismo grotesco, el melodrama, la oralidad, la transculturación, lo terraja/lo mersa, etc.

Por último, en qué grados estas esferas –y las prácticas que contienen– evidencian o no ideologías y estéticas *afines, contrarias* o cuando menos *desalineadas* respecto al orden cultural establecido, y sobre todo, hasta qué punto todo ello permite visualizar o no la cualidad contingente, mutante y relacional de lo popular, su heterogeneidad, las *tensiones* hacia dentro y hacia afuera, su indeterminación política, el proceso incesante de expropiación y reapropiación.

Al tomar en cuenta estas consideraciones podemos ver más claramente las diferencias, por ejemplo, entre la esfera pública –clásica, liberal– y la esfera pública “degradada” del capitalismo avanzado –el argumento de Habermas–. Pero también entre la esfera pública plebeya y la esfera pública proletaria que proponen Negt y Kluge, y entre esta y las contra-esferas públicas, o los contra-públicos subalternos de Fraser. Finalmente, entre todas ellas y la problemática que abre el concepto de “esfera pública popular”, asociado además a una serie de tradiciones críticas latinoamericanas con las que dialoga y que aquí buscamos recuperar.

## **Problemática de la esfera pública popular**

La idea de una esfera pública “popular” surgió de la necesidad de conceptualizar el teatro del carnaval en el Uruguay de la década del 80, en el contexto de la dictadura, la “transición” y el “retorno a la democracia”. Partiendo del argumento de Habermas, imaginé el teatro popular –“el teatro de los tablados”–, y en particular el género murga –una de las formas de teatralidad carnavalesca–, como un espacio y maquinaria cultural donde se elabora una “crítica de



la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas” (Remedi, 1992).

Además de teorizar una esfera “otra” en contraposición a la esfera pública oficial (legítima, letrada, mediática), debía dar cuenta de sus características diferenciales constituyentes (espacios, protagonistas, reglas, formas, modos de producción, poéticas), contemplando sobre todo su entramado de posiciones y tensiones internas (la dictadura también tenía sus bufones, apuntaba Leo Masliah, 1987) y la diversidad de divinidades, cosmogonías y cultos contradictorios que se escondían tras las máscaras del carnaval (Remedi, 1996). Si la noción de “esfera pública popular” permitió pensar el teatro de carnaval –y luego también otros fenómenos tales como el movimiento de radios comunitarias, la música tropical uruguaya o el teatro fuera de los teatros–, inversamente, el concepto fue modelado a partir del teatro de carnaval que estaba investigando.

A diferencia de la esfera pública liberal/letrada, la “esfera pública popular” se conecta con otra experiencia social y urbana, tiene lugar en otra red de locales (cantinas, tablados, ferias, plazas, cines, centros comerciales) del que participan las clases populares; se organiza en torno a otros medios, formas, lenguajes y repertorios (literatura de masas, teatro popular, canción y cine comercial, programas de televisión, bailes, usos del cuerpo y la vestimenta, religiosidades populares); da pie a otra sociabilidad, funciona según otros protocolos y reglas, y resulta en otras subjetividades y regímenes sensibles.

Más allá del rasgo constitutivo común de ser definida por la cultura oficial como lo ilegítimo e “inaceptable” (lo “sin valor”, lo abyecto incluso), se trata más que nada de un ámbito en disputa, sujeto a periódicas e insólitas reconfiguraciones: territorio siempre resbaladizo, disfrazado, lleno de ventriloquismos, ambivalencias y amagues. Auxiliados por el concepto de “campo intelectual” de Bourdieu (2002) hacemos hincapié en tres aspectos. Primero, la existencia de un conjunto separado de protagonistas que habitan –conforman– una trama aparte, propia, de posiciones, corrientes,

poéticas y políticas, en diálogo, en tensión y en conflicto entre sí. Segundo, su relativa autonomía, con sus modos particulares de hacer, que obliga a que cualquier tema y discusión deba plantearse según sus propios modos, lenguajes, valores y reglas: el trabajo de los “transculturadores populares” (Remedi, 1992). Tercero, su calidad históricamente cambiante y caleidoscópica, que nos previene contra cualquier idea estática, esencial, monolítica de “lo popular” y de sus contenidos, significados y correlatos políticos, hace necesaria una hermenéutica acorde. Una hermenéutica fundada en una teoría de la cultura que, al decir de Hernán Vidal (1996), tomando en cuenta el “equilibrio imposible entre liberación y represión, deseo y realidad, cultura y civilización” desmonta la naturaleza truculenta de un campo de producción discursiva “mañoso” en el que se confrontan “contradictoria y simultáneamente tendencias a la sumisión, al acomodamiento, a la negociación, a la resistencia y a la aspiración incansable a un nuevo orden de realidad” (p. 725).

En tanto ámbito subalterno, por definición incapaz de imponer sus formas y perspectivas de manera soberana y autónoma (Agustín Cuevas, en Cornejo Polar, 1978), el régimen de producción en la esfera pública popular se rige por procesos de “transculturación”, concepto que tomamos prestado de Fernando Ortiz. Contra la idea de la deculturación (la pérdida de la cultura propia) y la aculturación (la adopción de la cultura dominante), Ortiz identificó y formuló un proceso más complejo. La transculturación da cuenta de un proceso de adopción selectiva táctico-estratégica de lo propio y de lo ajeno, donde el arte de la combinación, la resemantización, el disfraz, el reciclaje y la reutilización hacen el resto. Ángel Rama (1982) trasladó el concepto de Ortiz a la literatura para explicar la singularidad de la novela del *boom* (Arguedas, Rulfo, García Márquez), resultante de una “transculturación narrativa” que se manifestaba en los planos de la lengua, la estructura y la cosmovisión. De esto surgía una forma literaria nueva, “heterogénea” (Cornejo Polar, 1978), que se correspondía con un proyecto “nacional-popular” encabezado por los letrados (Rama, 1987), que se operativizaba

a través de la institución literaria e interpelaba a un público de clase media urbano letrado, fundamentalmente.

A diferencia de los transculturadores literarios de Rama, que al hacerlo mediante la novela, un cuento o una obra de teatro incurren en la contradicción entre forma y contenido, entre lo que se representa, cómo y para qué público, los “transculturadores populares” en cambio realizan su trabajo en otro espacio social y cultural, según las formas, los códigos y las reglas propias de la esfera pública popular.

Esto supone conocer y manejar las formas, códigos y estructuras profundas que organizan y median los modos populares de concebir el mundo y la vida y que subyacen a la decisión de las clases populares de adoptar tales o cuales artefactos, prácticas, discursos y posiciones. También resulta en que la cultura popular está constituida por combinaciones de elementos de procedencia diversa, de manera calculada, selectiva, intencionada, etc., operación a develar.

La esfera pública popular es el correlato de procesos bien terrenales: la elaboración discursiva por parte de las clases subalternas en paralelo a la exclusión de estas de los ámbitos de conversación. En la historia de América Latina, el combate contra las clases populares y su cultura es una constante. Con la edificación de las repúblicas criollas, el proyecto liberal de civilización versus barbarie actualizó el proyecto colonial europeo: “cuando [los letrados criollos] pensaban en América Latina, lo hacían en términos de su relación protésica con Europa” (Mendieta, 2006), como su extensión. Trasladó y repitió en América el modo en que la Ilustración se ocupó de lo popular: buscándolo contenerlo, disciplinarlo, erradicarlo. En los siglos XX y XXI, aquel proyecto criollo liberal encarnó en sucesivos proyectos de modernización y represión, cada cual con su consiguiente orden simbólico y estético, con su “programa cultural”. En razón de su falta de legitimidad (la lógica cruda o instrumental del Estado, la tecnología o el capital no la aportaban), esta proviene de otras esferas, relativamente autónomas pero solidarias: el arte, la ciencia, las humanidades, en suma, las elaboraciones

simbólico-discursivas y los regímenes estéticos etnocentrados elaborados en/por “la ciudad letrada”, sostén, usina y centro de control y difusión de la cultura legítima.

Este universo simbólico-discursivo-estético, hecho a base de signos escritos y sensibilidades legítimas –la de “una *aeisthesis* colonizada por la Estética europea” (Mignolo 2010a)– entra en conflicto con “la ciudad real”, con los “anillos exteriores”, las zonas social y culturalmente más “alejadas” de la cultura aceptable o legítima en las que transcurre la vida de las clases populares y en las que estas se hacen su idea del mundo y de la vida. Allí hay que ir a buscar la raíz de la “disglosia” cultural (Rama, 1984) y “el doble estatuto” de nuestras culturas (Cornejo Polar, 1978). Esto es lo que busca evocar y hacia donde pretende dirigir la atención el concepto de “esfera pública popular”.

La cultura popular, no obstante, no se deja encajar en mapas cartesianos simples: la cultura fluye, perfora y atraviesa la ciudad, las habitaciones y los cuerpos de formas intrincadas y complejas. Por eso, unas veces, los locales, la vida social, las formas y los públicos en torno a los que se organiza la esfera pública popular conforman un circuito cultural “lejano”, pero otras veces forman una trama superpuesta, entreverada o subyacente, de modo que lo lejano hoy está ominosamente cerca, dentro o justo al lado. En cualquier caso, adentrarse en la “esfera pública popular” nos conmina a mirar más allá del mundo letrado y mediante ese desplazamiento pone de relieve su naturaleza política. La diferencia entre la antropología y los estudios culturales es precisamente esa puesta en relación de cultura y política (Restrepo, 2012). Con ello coinciden Pablo Alabarces y Valeria Añón (2016) cuando, mediante un “cruce con perspectivas contemporáneas innovadoras”, recuperan “lo popular como categoría de análisis que reivindica lo político”.

Optar por el adjetivo “popular” y lo que se juega “en ese nombre” (Laclau), finalmente, pretende replantear la discusión en torno al concepto de “pueblo”. “Pueblo” en tanto construcción simbólico-discursiva que coalesce y “se forma” justamente en este terreno de

actividades sociales y discursivas que es la “esfera pública popular”. La formación de lo popular como identidad, sujeto y subjetividad no está desligada de sus condiciones objetivas, de una experiencia, de una corpopolítica y una geopolítica (Mignolo, 2010b). Sin embargo, lo popular no es el resultado mecánico, automático, de esas condiciones de existencia, sino que está mediado por la sociedad y la cultura: discursivamente mediado. Intervienen locales, grupos de personas, formas, retóricas, poéticas, experiencias estéticas. La idea de una “esfera pública popular” pretende arrojar luz precisamente sobre su papel de mediación en la formación del sujeto-pueblo: sujeto contradictorio, indeterminado, en disputa, mutante, heterogéneo.

Las proposiciones de Guillermo O’Donnell y de Ernesto Laclau esquematizadas por Hernán Vidal en *Fascismo y experiencia literaria* (1985) son en este punto auxiliares y esclarecedoras. Según O’Donnell (1979), lo popular se deriva de un “nosotros” que no coincide ni con la idea de “ciudadanía” –que implica derechos abstractos, genéricos– ni con la de “nación”, que implica derechos concretos pero para todos por igual. El pueblo y lo popular, en cambio, “implican un nosotros portador de demandas de justicia sustantiva para los sectores menos favorecidos” (en Vidal, 1985, p. 7). Para Laclau (1978), por su parte, en el capitalismo los “discursos totalizadores” se bifurcan en dos modos de interpelación y articulación constitutivos de los sujetos: de clase y nacional-populares. Las interpelaciones de clase se originan en la experiencia del proceso de la producción material e ideológica concreta. En cambio, las populares, “más difusas e inestables”, “se originan en la acumulación y la constante rearticulación de múltiples y variadas negaciones particulares surgidas de la historia específico-concreta de los pueblos [...] que resultan en la acumulación de narraciones y símbolos de aspiraciones utópicas que pertenecen a la masa de la población no a una clase específica” (en Vidal, 1985, p. 8). Discursos, narraciones y símbolos que son otro de los objetivos de nuestra pregunta de investigación.

\* \* \*

Enmarcada en el propósito orientador de la escuela de Fráncfort, que buscó entender la crisis de la Modernidad, la debacle de la Humanidad como consecuencia de la contradicción entre Cultura y Civilización, la reflexión disparada por Habermas en torno a “la esfera pública” describía su deformación a la vez que pretendía recuperar y realizar su ideal normativo universal. De las sucesivas críticas a su planteo surgieron otros modos de representar más realísticamente la vida social, la cultura y la subjetivación en las sociedades modernas: la esfera pública proletaria, las contra-esferas públicas, los contra-públicos subalternos.

Cuando examinamos estas nociones a la luz de una serie de consideraciones (el espacio social, los protagonistas, la sociabilidad, los medios, los lenguajes, las reglas, etc.), de la historia de América Latina, y sobre todo si asumimos el proyecto de construcción colectiva de lo común y de los derechos humanos, la idea de la esfera pública popular parecería sortear varios de los puntos ciegos y las limitaciones de los otros conceptos vecinos, a la vez que permite replantear la cuestión de una manera más abarcativa, polifónica y dialógica, y sobre todo, evitar caer en reducciones, cosificaciones y romantizaciones de diversa especie.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor (1993). Tiempo libre. En *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Alabarces, Pablo (2012). Transculturas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas. *Cultura y Representaciones Sociales*, 7(13), 7-39.

Alabarces, Pablo (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 37, 13-22.

Barrán, José Pedro (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Vol. 2, El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Benjamin, Walter (1970). El autor como productor. En *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.

Bourdieu, Pierre (2002). Campo intelectual y proyecto creador. En *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Brecht, Bertoldt (1973). El compromiso en la literatura y en el arte. Carácter popular y realismo. En Werner Hecht (ed.), *Historia, ciencia y sociedad*. Barcelona, Península.

Calhoun, Craig (ed.) (1996). *Habermas and the Public Sphere*. Boston: The MIT Press.

Carriquiry, Andrea (2022). Jürgen Habermas y lo privado vuelto al público, en la esfera pública original y en la esfera pública digital. *Ideas y Valores*, 71(180), 123-146.

Cornejo Polar, Antonio (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IV(7-8), 7-21.

Del Sarto, Ana; Ríos, Alicia y Trigo, Abril (eds.) (2005). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Duke: Duke University Press.

Eley, Geoff (1996). Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century. En Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Boston: The MIT Press.

Fraser, Nancy (1999). Repensando la esfera pública: Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente. *Ecuador Debate*, 46, 139-173.

Fraser, Nancy (1996). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. En Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Boston, The MIT Press.

Godzich, Wlad y Spadaccini, Nicholas (1987). From Discourse to Institution. *The Institutionalization of Literature in Spain. Hispanic Issues*.

Gramsci, Antonio (1986a). Folklore. En *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, Cuaderno 5. México: Ediciones Era.

Gramsci, Antonio (1986b). Concepto de nacional-popular. En *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6, Cuaderno 21. México: Ediciones Era.

Habermas, Jürgen (1997). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Habermas, Jürgen (1989). The Public Sphere. En Steven Seidman (ed.), *Jürgen Habermas on Society and Politics. A reader*. Nueva York: Beacon Press.

Hall, Stuart (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Grijalbo.

Hall, Stuart (1980). Encoding/Decoding. En Stuart Hall et al. (eds.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Hutchinson.



Hansen, Miriam (1993). Foreword. En Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jameson, Fredric (1979). Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, 130-148.

Laclau, Ernesto (2009). Populismo: ¿qué nos dice el nombre? En Francisco Panizza (ed.), *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laclau, Ernesto (1978). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. México: Siglo XXI.

Latin American Subaltern Studies Group (1993). Founding Statement. *Boundary 2*, 20(3), 110-121.

Masliah, Leo (1987). La música popular. Censura y represión. En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Mendieta, Eduardo (2006). Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward Said y el Latinoamericanismo. *Tabula Rasa*, 5, 67-83.

Mignolo, Walter (2010a). Aisthesis decolonial. *CALLE 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 11-25.

Mignolo, Walter (2010b). *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Negt, Oskar y Kluge, Alexander (1993). *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Negt, Oskar y Kluge, Alexander (1988). The Public Sphere and Experience. Selections. *October*, 46, 60-82.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Ediciones del Norte.

Rama, Ángel (1987). *García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Udelar.

Remedi, Gustavo (1992). Esfera pública popular y transculturadores populares. Propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas. En Hernán Vidal (ed.), *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Remedi, Gustavo (1996). *Murgas. El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce.

Remedi, Gustavo (2005). The Production of Local Public Spheres: Community Radio Stations. En Ana Del Sarto, Alicia Ríos y Abel Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*. Duke: Duke University Press.

Roldán, Eugenia (2017). Las contraesferas públicas de Negt y Kluge: experiencia, fantasía, utopía. *Nómadas*, 47, 65-79.

Sáez Baeza, Chiara (2017). Burguesa, plebeya, proletaria, alternativa, subalterna. Conceptualizaciones histórico-analíticas sobre la noción de la esfera pública y su contribución a los debates actuales sobre la opinión pública. En Pablo Cottet (ed.), *Otras posibilidades de comprensión e investigación* (pp. 18-38). Santiago: Observatorio de Opinión Pública, Universidad de Chile y SOCIAL Ediciones.

Samaniego, Ricardo (2023). Pluralismo y narrativas disidentes en la esfera pública latinoamericana. *Revista Fermentario*, 17(1), 5-23.

Thompson, John B. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y cultura*, 10, 1-10.

Vidal, Hernán (1985). Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el Fascismo. En Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria. Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Vidal, Hernán (1996). Los derechos humanos, hermenéutica para la crítica y los estudios culturales latinoamericanistas. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 719-729.

# Cooltures bastardos: narco, reguetón y algo más

Omar Rincón y Dulce A. Martínez Noriega

■ Doi: 10.54871/ca24ct74

Los que aquí ensayamos somos investigadores y creadores de la comunicación que practicamos un pensar reciclaje, ya que juntamos muchas sobras teóricas y disciplinares para intentar hacer una interdisciplinariedad definida por el proyecto y proceso que va guiando lo que se necesita y se puede hacer. Una interdisciplinariedad como la define Lynette Hunter (2015), profesora de retórica y *performance* de la Universidad de California, “algo que sucede cuando nos comprometemos a permanecer *en-el-medio*, en el *estar en los procesos*”, se trata de “no-saber como precondition para encontrar formas de conocimiento que pueden llegar a ser”, lo interdisciplinar como búsqueda de “lo que no está presente o representado en las disciplinas existentes, pero se siente que podría ser”. A eso lo hemos nombrado un *investigar dj*, que se mueve con ritmos diversos de densidad, pero siempre vinculados a los fenómenos de actualidad del símbolo *mainstream*. La investigación dj atiende a la diversidad desplazante, a todos esos gestos que nacen como deriva y van generando modulaciones de ser no estables ni constantes.

Desde esta perspectiva y anclados en los estudios de lo popular masivo y lo mediático nos adentramos a comprender cómo están

hechas las culturas pop y populares *mainstream* del siglo XXI a través de dos fenómenos muy latinoamericanos, como la narcoestética y el reguetón. Arrancamos en la constitución de lo popular en la comunicación, para desde ahí advertir que en el siglo XXI habitamos una nueva forma del símbolo que llamamos *coolture* (Rincón, 2018) que, a su vez, es intervenido por lo popular bastardo (Rincón, 2015). Desde estas entradas buscamos hacer sentido de los fenómenos estéticos narco y reguetón.

## **Lo popular en la comunicación masiva**

Lo popular ha sido algo “muy latino” (Rincón y Marroquín, 2019). Paulo Freire lo utilizó para ilustrar el pensar desde abajo; el español-colombiano Jesús Martín-Barbero, para documentar el pensar lo popular desde las mediaciones; el mexicano Carlos Monsiváis, para examinar nuestro pop cultural; la mexicana Rossana Reguillo, para visitar las nuevas formas de insurrección de los jóvenes, a la sombra de espacios habitados por la gran narcomáquina; el argentino-mexicano García Canclini, para mirarnos en nuestra confusa modernidad; el ecuatoriano Bolívar Echeverría, para descubrirnos barrocos.

Una de las más poderosas categorías para el estudio de lo popular es la de “mediaciones” (Martín-Barbero, 1987), que articula lo popular masivo con lo político y lo industrial. Martín-Barbero (1978, 1987, 1992) intervino el concepto de lo popular para despojarlo de su aura exótica, folclórica y de subalternidad; asumir que se hace masivo en la industria cultural, donde pasan más sentidos que procesos y prácticas de dominación; y nos llevó a tomarnos en serio productos renegados de la cultura, como la telenovela, las músicas y las fiestas. Enfatizó que el placer popular está en las estéticas de la repetición del goce, en las lógicas del reconocimiento que provee a una comunidad y en las experiencias de re-encantamiento de lo festivo.

A través de estos desplazamientos conceptuales y de mirada, lo masivo se asume como

un nuevo modo de existencia de lo popular. Modo configurado por nuevos espacios de conflicto –el barrio urbano y la casa, la salud, las relaciones de la pareja, la seguridad social, la religiosidad, etc.–, por nuevos actores sociales como las mujeres, los jóvenes, los jubilados, y por la emergencia de subculturas urbanas desde la prostitución y el alcoholismo, la homosexualidad y la drogadicción, la delincuencia, etc. (Martín-Barbero en Guillermo Sunkel, 1985, p. 11).

La idea no es idealizar y sacralizar lo popular, sino asumir que es una trama que entrelaza “sumisiones y resistencias”, “impugnaciones y complicidades” (Martín-Barbero, 1987, p. 210). Así, lo popular es experiencia cultural de gestión de “*lo festivo* que está siendo reinventado, en su más fuerte sentido ritual, el de *tiempo denso de lo comunitario*” (Martín-Barbero, 1987).

En la misma línea, García Canclini (1989, pp. 323-324) afirma que para comprender las culturas populares hay que “incluir los movimientos del afecto y la participación en actividades solidarias o cómplices en que hegemónicos y subalternos se necesitan”, porque nos juntamos alrededor de placeres compartidos: los tiempos y economías del afecto, esas que no pueden ser productivizadas por el poder.

Comprender, entonces, lo popular en lo latino es estar en la vida cotidiana de las comunidades, en sus “marcas del hacer”, en sus “maneras de practicar”, en sus “tácticas” de lo cotidiano que son “esas fiestas móviles, elusivas, poéticas” llamadas “inventivas del más débil” (De Certeau, 1979). Recordemos que lo popular latino contiene en su genealogía el sentido de la fuga, porque no se puede definir desde el centro, los signos que lo sostienen no son suficientes para contener lo que se escapa, se trata de un desbordamiento de sentido que fractura desde el hacer y la práctica todo campo de identificación.

Sin duda, conceptualizar lo popular es extenso, es así que aquí no se propone realizar un estudio profundo de las diferentes conceptualizaciones de lo popular, dado que puede atribuírsele distintos sentidos y no es posible encasillarlo o inscribirlo en una sola definición, porque varía según la época o el contexto donde se le sitúe. Puede conceptualizarse por ejemplo con la masa, con colectivos urbanos, con movimientos rurales o de género, con la clase trabajadora, con grupos indígenas, entre muchos otros. Es decir, la conceptualización de lo popular está enmarcada en una heterogeneidad que tiene relación con la cultura o, mejor dicho, con las culturas y, por tanto, no es posible situarla en una sola definición. Y a diferencia de los años de 1980 o 1990, en estas décadas iniciales del siglo XXI, lo popular está atravesado por la cultura digital y lo pop, un tiempo en que los procesos de creación, organización y distribución de contenidos generan un enorme impacto a nivel global, pero también hay brechas digitales y simbólicas que impiden procesos de inclusión. Por otro lado, el desbordamiento de nuevos fenómenos sociales que no están directamente relacionados a las esferas del poder, sino que han surgido de un caos sociocultural ingobernable por el propio sistema que genera otras formas de agenciamiento para lo popular.

Lo popular es, entonces, conocimiento pero que se produce desde las experiencias, unos saberes “sin discurso” que “se deja[n] decir solo en el relato” (Martín-Barbero y Muñoz, 1992, p. 23). Y esta es la clave de lo popular: que existe en el relato, no en la teoría; existe en la experiencia de lo común y festivo, en el narrar más que conceptualizar, en poner el cuerpo más que habitar las razones, y en el ejercer el humor y el baile como modos de críticas sociales (Rincón, 2015).

## **Coolture (acerca de eso de lo digital pop eufórico)**

Llegó el siglo XXI y creó otro escenario simbólico para habitar la vida: lo digital que expande los modos del decir y el sentir de la centralidad de los medios masivos y las instituciones de cultura a pantallas, plataformas, aplicaciones, redes. Asimismo, el entretenimiento se convierte en el macro-relato del sentido social *mainstream* que tiene como máxima expresión a las músicas y al pop; en lo político, se diluyó la profundidad de las ideologías para practicar la fluidez de las causas sociales como el feminismo, el medioambiente, las diversidades y los derechos como causas de lucha sociopolítica.

Ahora “escribimos” pero en lógicas que combinan lo oral con lo visual, lo conectivo con el hipertexto. Henry Jenkins (2009), el referente teórico y práctico de lo digital, afirma que “las nuevas tecnologías están permitiendo a los consumidores archivar, comentar, apropiarse de los contenidos mediáticos y volver a ponerlos en circulación”. Y nos informa que “nuestra participación en la cultura popular contemporánea” se basa en “la creatividad de los fans, las comunidades en línea y la cultura colaborativa”. Se supone que dejamos de ser masas para convertirnos en creadores; que quienes consumimos conocimientos devenimos programadores y productores de mensajes en potencia; que el curador, el remixero, el dj, el hacker son las nuevas figuras del creador-ciudadano. Esta es justamente la idea más importante de la formación de ciudadanía digital, la inversión de la técnica de un estado de control y vigilancia hacia un desbordamiento múltiple de apropiaciones y sindicaciones (RSS), modos de leer, ver, actuar, organizarse, sentir. La idea del ciberciudadano es la despolitización del contenido alterando sus signos, desmantelando el orden, ampliando las relaciones entre lo humano y lo no-humano (Di Felice, 2017).

En 2008, Alessandro Baricco publicó *Los bárbaros*, donde nos dice que hay una nueva civilización que se ve venir y atenta contra



la civilización letrada, ilustrada y moderna y que por eso practica la superficie en vez de la profundidad, la velocidad en vez de la reflexión, las secuencias en vez del análisis, la conexión en vez de la expresión, el *multitasking* en vez de la especialización, el placer en vez del esfuerzo. Y esta nueva civilización muta de bárbara a *mains-tream* y es la del *The Game* (Baricco, 2019).

Frederick Martel (2011) ya nos había contado que los Estados Unidos ganaron la guerra cultural por el *softpower* y se han convertido en el poder suave del mundo que es la cultura, y que por eso son imperio. Ese *softpower* tiene como marca el entretenimiento y por eso somos hijos de dos culturas: la nuestra, la propia, la de las identidades largas y densas, las del territorio... y la *made in USA*. Todo este movimiento tiene como motor al capitalismo, que ha convertido el consumo en signo de éxito y que ha domesticado las vanguardias artísticas hasta convertirlas en eslogan, mercancía y estilo (Granés, 2011).

Esta mutación cultural produjo la *coolture* (Rincón, 2018), que da cuenta de las subjetividades *millennial*, hipster, nativas-digitales, pragmáticas, llamadas *like generation*. Sujetos que viven en la *selfie life*, esa del yo en expansión, o que Paula Sibilia (2017) llama *extimidad* (intimidades en público). Mutantes, móviles, interactivos, fluidos, hipertextuales, conectivos. Buscadores de *experiencias* festivas como el lugar donde se encuentra el *sentido*. Investigadores de *lo hip* (la tendencia). Seguidores de *lo buzz* (lo viralizado). Alteradores de *lo hub* (la posverdad). *Contraculturales* en el consumo del yo que juegan irónicamente en una diversidad normalizada. Desideologizados de partidos pero comprometidos con causas sociales. Pregonan, más que la autoridad, el derecho expresivo y de enunciación para todos. Su filosofía es el *pensar distraído*. Su mantra es la innovación y el emprendimiento, o el explótate a ti mismo en nombre del mercado. Fernández Porta (2010), por ejemplo, llama al punk “contracultural ingenuo”, porque “habita la droga del consumo” (Fernández Porta, 2010, p. 80). El resultado es una sociedad donde las emociones son el capital, la terapia es el modo de vivir, todo es

felicidades para consumir (Illouz, 2007). Todos definen el éxito por estar *bienentretidos*, ya que el entretenimiento es el criterio que define lo que es de buen gusto.

Tal vez el cambio fundamental es que donde la civilización escritural de la modernidad celebraba una cultura de *gate-keepers* (mediadores intelectuales, profesores, críticos, artistas...) que nos prescribían lo bello, válido y auténtico con base en un canon de originalidad, complejidad, profundidad, dialéctica y pensamiento argumentativo y melancolía espiritual... la *coolture* es de *taste-makers* (algoritmos e *influencers*...) que nos describen experiencias de entretenimiento que nos prometen conexiones, celebridades instantáneas y yopitalismos eufóricos (Rincón, 2018). Por eso el personaje principal de la *coolture* es el *coolhunter*, el cazador de tendencias que es “the one” y se manifiesta como la nueva figura del crítico cultural (Fernández Porta, 2010, pp. 80-81). El *coolhunter* es el crítico *cooltural*, el prescriptor de flujos, navegaciones, tendencias y euforias.

## El popular “bastardo” como intervención de la *coolture*

En América Latina es lo popular lo que interviene la *coolture*. Un popular que desde las identidades, lo territorial y lo ancestral asume lo digital y lo pop, pero para plantear soberanía cultural: hacer a la *coolture* en manera propia y apropiada. Por eso, ese popular siglo XXI es *bastardo* (impuro, sucio, ambivalente en referencias) que es, también, *coolture* (habitante de la fiesta expandida), movimientista (politizado por éticas de causas sociales), corporalizado (en músicas, comidas, marchas y medioambiente) y muchos sabores y goces más.

Estos nuevos modos de las prácticas culturales de sentido nos obligan a redefinir los discursos de y sobre la cultura popular (Rincón, 2021): qué es, cómo significa, cómo se vive; sus modos de narrar, sus estéticas, sus tensiones, sus ambigüedades, sus precariedades, sus innovaciones... Y para eso se hace necesario pensar más allá

de las estructuras binarias: letrado vs. entretenimiento; más allá de los análisis oposicionales: buen gusto vs. mal gusto; más allá de dominadores absolutos y silenciados históricos, más allá del poder omnipotente de las industrias culturales y la pasividad masiva.

Aquí, pensamos que lo latino popular (territorio y colectivo) es lo contracultural que juega en la cancha *coolture* pero para ensuciarla, llenarla de grasa y proponer lo colectivo ante el mercantilismo *yopitalista*. Lo popular puede ser tratado como modos *suciedáneos* (juego de palabras entre sucio y sucedáneo), que se entrelazan para continuar exigiendo sentido y contraflujo. Esta *bastardización* (Rincón, 2013) *cuenta lo propio* usando todas las referencias narrativas y estéticas disponibles sin saber bien de dónde vienen, algo así como expresarse en una “inconsciencia” cultural. Esta *experiencia* de comunicación produce las *ciudadanías celebrities* (Rincón, 2010), esas levedades frágiles y efímeras que convierten al sujeto popular en la estrella de la vida pública.

Todo esto son las *culturas bastardas* (Rincón, 2015) que *remixean* las bellas artes con “la canción romántica, el cómic, la publicidad, el periodismo, la fotografía, la gastronomía y los demás recursos con que una sociedad se define a través de los sentidos” (Villoro, 2017, p. 48). Y todo adobado con la inteligencia del humor que viene antes que la risa (p. 51). Las experiencias culturales *bastardas* de lo popular, entonces, son acciones de re-conocimiento, re-invención y re-existencia cultural ya que, en simultáneo, juegan en la cancha de lo pop y las redes digitales (*lo coolture*) y habitan la emoción de los territorios, las causas sociales y las ancestralidades que se refieren a asumir o actuar saberes y prácticas creadas por los pueblos indígenas y afros conectadas con lo no-humano. Un popular bastardo que emociona en el ponerle el cuerpo a la indignación, el pasarla bien en el consumo y el fluir en el reír y el bailar. Y todo en modo *dj* de autenticidades, identidades, sensibilidades, historias, estéticas, saberes. Todo junto, revuelto y sabroso: simultaneidad de catarsis, alegrías, tristezas, sometimientos, resistencias y re-invencciones. Un *popular bastardo* que enfatiza su lugar de enunciación y sentido

político en lo propio: lo grasa, lo de abajo, loailable, lo narrable, lo cantable.

### **La narco *aesthetics***

“El narcotráfico ha ganado batallas culturales e informativas” porque “los narcos carecen de currículum; sólo tienen leyenda” (Villoro, 2010). Leyendas que nos habitan en los relatos mediáticos, musicales, digitales donde el narco representa una revuelta de lo popular, un relato irónico del nosotros mismos. Esto se ha dado en llamar *narco-cultura*, que da cuenta de “un entramado de códigos, prácticas (gusto por la música, personajes, etc.), lenguajes y estilos de imitación para pretender aparecer ante la sociedad como un individuo que posee el poder y el dinero que tienen sus ‘modelos a seguir’” (Delgado, 2021). Esa narco-cultura la han convertido los medios y políticos en algo propio de lo latino, cuando da cuenta del capitalismo puro y duro: ese de tener dinero y exhibirlo en los consumos. Así hemos llegado a que los narcos como personajes, ética y estética se hayan convertido en los superhéroes del capitalismo. Y, por eso, su estilo estético y de vida es el nuevo deseo para hacerse élite porque ya no se busca pertenecer al poder culturoso del siglo XX, sino que se aspira a un estilo brillante, pop y popular propio: un estilo que *remixea* lo popular con la cultura del gran consumo (Rincón, Ospina y Andrade, 2020).

Ese narco es fascinante porque expresa un capitalismo que se vive al borde del abismo legal y se celebra en un estilo exhibicionista de excesos de violencias y consumos narrado por las máquinas del entretenimiento. Retomando a Victor Segalen (2017), el narcotraficante encarna la nueva figura de concentración del exotismo que emociona al nosotros burgués, escritural y culturoso.

La *estética narco* es, entonces, una producción remix de temporalidades, experiencias y sentidos de la cultura popular (celebración de los modos vecinales y tradicionales de sobrevivir: la lealtad,

el máximo valor), una celebración de la premodernidad (religión y familia por encima de democracia e institucionalidad), y una poscultura irónica (pastiche donde todo símbolo juega des-referenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto). Así se crea la *forma-narco-mundo* como producto capitalista que hace posible el sueño del mercado liberal: consumirás y serás libre.

En 2023, este estilo se expandió en el estilo aspiracional deseado. Y se le denomina lo *aesthetic* o la experiencia o práctica más cool, *iconic* o aquello que debemos seguir para estar en el *fashion*. Y entre lo *aesthetic* y lo icónico hay tres *looks* de temporada: buchón, bélico y alucín, todos modelos aspiracionales que encarnan al narco como el deseo aspiracional (Isebastian, 2023). *El buchón* se expresa en la exageración y la extravagancia en consumos (vestuario, carros, yates, motos, joyas, casas). *El bélico* se manifiesta en mostrar armas de fuego como fetiche de éxito. *El alucín* tiene que ver con el aparentar y presumir. Estos estilos pueden ser masculinos o femeninos y es la estética que caracteriza nuestra época.

El estilo buchón comenzó describiendo en México las extravagantes mujeres de los narcos. En Colombia desde los años 80 del siglo pasado, se conocen como las prepagó, que “usa atuendos llamativos que revelan lo que Dios y un buen cirujano plástico le dieron” y que usa “ropa muy ajustada y mostrando marcas de lujo, preferiblemente Versace o Louis Vuitton” o “Chanel, Gucci, Swarovski” y que ama “la fiesta, el dinero y los hombres”. Tiene como “rasgo definitorio el exceso: Los senos son grandes, el trasero es redondo, la cintura es muy fina y los labios suaves” (Miranda, 2021). En los Estados Unidos se le llama el estilo BBL por “Brazilian Butt Lift”, una operación que toma grasa de una parte del cuerpo y la inyecta en las nalgas para obtener un trasero mejorado y más luminoso. El personaje que surge es el de “una perra mala encarnada con actitud altiva, cabello y maquillaje immaculados, que exuda una sensación de inalcanzabilidad” (Halabian, 2021).

Un estilo fascinante y glamoroso que ha tomado las series de televisión, las músicas, la moda, las fiestas y las redes digitales. La

periodista Miranda (2021) afirma que “si alguna vez hubo un deseo en Latinoamérica de crear una distancia entre la narcocultura y el *mainstream*, ese deseo casi se ha evaporado”. Ahora la narcocultura es el gusto hegemónico. La fotógrafa mexicana Mayra Martell<sup>1</sup> afirma que “es una nueva clase social”<sup>2</sup> que no aspira a la respetabilidad de la clase alta, ya que “la estética del buchón lo rechaza”. Su ícono global es Kim Kardashian. Su deseo es ser *influencer*. Un nuevo modelo estético *made in* lo narco toma el *mainstream* y lo aspiracional.

Este fenómeno expresa un gusto y una ética perteneciente a la élite del siglo XXI, cuyo máximo valor es el capitalismo. A ese estilo se le llama en la república del capitalismo “new money”: *the new money style* es llamativa y rezuma una extravagancia que es fácilmente perceptible para la persona promedio. Buscar siempre lo más nuevo y lo más brillante es la forma en que la estética del nuevo dinero se mantiene relevante y a la vanguardia. Con menos énfasis en la clase y más énfasis en llamar la atención, a los jugadores de la estética del dinero nuevo les encanta hacer alarde de su dinero nuevo (Vandermeulen, 2023).

Queda claro que el narcotráfico es una revolución cultural celebrada por el capitalismo. Un cielo de consumos que promete el *yo-pitalismo* donde cada yo puede realizar el *capitalism dream* que tiene como parque temático de exhibición a Miami. Una revolución de clase que ofrece a los excluidos de la educación, la riqueza y el destino “entrar” al capitalismo y disfrutarlo.

<sup>1</sup> Mayra Martell ha publicado tres libros de fotografía sobre la temática (2017, 2018a, 2018b).

<sup>2</sup> Narcolombia.club, proyecto artístico, ya había afirmado en 2018 que el narco expresa y significa una nueva clase social, una manera de entrar al capitalismo desde el consumo y que, ahora, es el estilo de los nuevos ricos, los corruptos, los deportistas, los reguetoneros. O sea, el *look* del capitalismo global.

## Reguetón: de mainstream, perreo y San Judas Fest

*Me la' vo'a llevar a to'a  
Pa' un VIP, un VIP, ey  
Saluden a Tití  
Vamo' a tirarno' un selfie  
Say "Cheese", ey  
Bad Bunny, "Tití me preguntó".*

En estas primeras décadas del siglo XXI, el reguetón pop<sup>3</sup> ha sido uno de los géneros musicales que ha liderado la *coolture* (Rincón, 2018). Sus ritmos, modas y estéticas populares bastardas (Rincón, 2015) han acaparado las industrias del entretenimiento tanto en América Latina como en países anglosajones. Ha traspasado fronteras y es un referente estético a seguir –uno más, no el único– para las generaciones actuales. Su consumo, tanto mercantil como simbólico, lo ha llevado a ser *top* en las plataformas digitales, se vuelve viral en las *redes sociodigitales* (Winocur y Sánchez, 2015) y es tendencia desde el momento en que se estrena una nueva canción de intérpretes como Bad Bunny o Karol G. Incluso puede decirse que se propicia una *perversión* (Baudrillard, 1991), en el sentido de que parece una especie de imposición para escuchar y mirar los videos musicales de este ritmo voluptuoso y lleno de exotismo por doquier. Se le puede considerar voluptuoso no solo por el placer y la satisfacción que suscita *per se* la música en la subjetividad humana –Platón decía “La presa de la música es el cuerpo humano...” (en Quignard, 2012, p. 140)–; sino, también, por la exuberancia que muestra en sus videos: una vida soñada con lujos, autos, casas, dinero, mujeres y poder. Las melodías, junto con su estética visual, generan un tipo de persuasión encaminada al goce, el disfrute, la celebración, donde el capitalismo estético (Lipovetsky y Serroy, 2015) intensifica un estímulo en las emociones, en los imaginarios y las pasiones.

<sup>3</sup> Hay diferentes subgéneros del reguetón (Martínez, 2013).

Es una estética popular mixeada y bastardeada en el lenguaje. Primero, resalta el uso de expresiones locales de Colombia o Puerto Rico: *bellaquear*, *parseo*, *bichota*, *berraco*, *perrear*, entre otras. Segundo, incorpora un lenguaje cibersocial: *selfie*, *like*, *haters*; y un recorte de las palabras, balbuceos y uso de abreviaturas que han modificado las formas de hablar y comunicarse de las generaciones juveniles. Tercero, el *spanGLISH*. Este mix en el lenguaje se ha vuelto popular: dichas expresiones son difundidas, aceptadas y utilizadas entre las juventudes. Sin olvidar el lenguaje corporal, los gestos y las señas que remiten a lo bastardo popular haciendo *coolture*.

Estas formas alternativas de expresión y comunicación, junto con la misma música, sus intérpretes, la juventud que los escucha y ciertas prácticas socioculturales que son provenientes del reguetón, son criticados. Basura, bárbaros, insolentes, delincuentes... son algunos adjetivos con los que socialmente son vinculados los jóvenes reguetoneros. Sin embargo, podría decirse que ellos, en este caso, serían un ejemplo de lo que Sloterdijk (2014, p. 23) ha llamado “hijos terribles de la época moderna”, debido a que sus prácticas socioculturales y la música urbana son resultado de esa proclamada libertad en las sociedades contemporáneas.

Vincenzo Susca (2021) menciona que los nuevos lenguajes híbridos son lo que sacude las estructuras sociales para generar nuevos tiempos. La decadencia que se escucha y mira en los videos de este ritmo es ese principio dialéctico del devenir (Onfray, 2019):

el bárbaro es el elemento regenerador de toda civilización en crisis: constituye el dispositivo simbólico que repara mientras destruye. Cualquier intento de atacarlo termina así volviéndose contra sí mismo, recordando constantemente a la civilización su impotencia y la secreta fascinación que siente por la alteridad que la atraviesa y que, en el fondo, necesita [...] (Susca, 2021, p. 43).

En este proceso de deconstrucción-construcción, el reguetón ha facilitado procesos de constitución de identidades reguetoneras



mexicanas (Martínez, 2013), como la Tepiteña y la Chaca,<sup>4</sup> y sus prácticas socioculturales que les dan una forma de ser en el mundo. “La música nos brinda una forma de ser en el mundo, una manera de darle sentido: la música por naturaleza es un proceso musical de identificación, un acuerdo ético” (Frith, 1996, p. 273). Ambas identidades tienen un estilo alternativo, su vestimenta es adquirida en los mercados de Tepito y La Lagunilla, por lo general son provenientes de la llamada piratería –algunas prendas las adquieren en los centros comerciales, de ahí que su estética reguetonera sea un remix: lo clon con lo original bastardizan la moda–.

Estas identidades han conformado *Combos reguetoneros*<sup>5</sup> que se han apropiado de y resignificado temporalmente determinados espacios, como las estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la ciudad de México, donde han creado un territorio propio, una frontera con otros jóvenes y con el mundo adulto (Martínez, 2017). Sin embargo, siempre que arriban los Combos a las estaciones, inmediatamente acude la policía para dispersarlos, son nómadas en su propia ciudad, parias musicales que viajan de estación en estación a ritmo de reguetón. Este también ha trastocado las prácticas religiosas como el culto a San Judas Tadeo; los reguetoneros ahora celebran el *San Judas Fest* (Martínez, 2020) el 28 de octubre y acuden a la iglesia de San Hipólito como si fuera un festival de música. Llevan un estilo *reguetonero sanjudista* (Martínez, 2020), una estética mix y van coreando porras<sup>6</sup> con melodías del reguetón:

Mona<sup>7</sup>, reguetón y perreo,  
mona, reguetón y perreo,  
que viva San Judas Tadeo.

<sup>4</sup> Estas identidades han sido bautizadas de esa manera por los mismos jóvenes (Martínez, 2013).

<sup>5</sup> En México los Combos son grupos de jóvenes de ambos sexos, de entre 11 y 25 años, que escuchan y consumen reguetón (Martínez, 2017).

<sup>6</sup> La porra es una especie de canto que se corea.

<sup>7</sup> Es una estopa con *thinner* de sabor y color artificial.

Su culto mixea música profana con religión, que puede entenderse desde un sentido de de-secularización<sup>8</sup> que ha fungido como un proceso cohesionador y de pertenencia para los *reguetoneros*. Han fusionado lo sacro y lo mundano, pero al mismo tiempo entienden la distinción de cada uno:

...el hombre religioso es ante todo aquel para el cual existen dos *medios* complementarios: uno donde puede actuar sin angustias ni zozobras, pero donde su actuación sólo compromete a su persona externa, y otro donde un sentimiento de dependencia íntima retiene, contiene y dirige todos sus impulsos y en el que se ve comprometido sin reservas. Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro (Caillois, 2006, p. 11).

Mircea Eliade (1994) dice que para el hombre religioso los espacios no son homogéneos, de ahí que los *Chacas* y *Tepiteños* reconozcan una simbología sagrada dentro del templo y ahí expresen a su manera su fe: “No existen pues, en el fondo, religiones falsas. Todas son verdaderas a su modo: todas responden, aunque de maneras diferentes, a condiciones dadas de la existencia humana” (Durkheim, 2000, p. 67). Pese a ser un culto híbrido, una *pseudomorfosis* (Eliade, 1994), el *San Judas Fest* es una práctica resignificada que les brinda ese reconfortamiento ante las contingencias que están presentes en su vida cotidiana:

...La nueva vitalidad de religión depende de que la filosofía y en general el pensamiento crítico, habiendo abandonado la noción misma de fundamento, no son (ya) capaces de proporcionar a la existencia ese sentido que, por consiguiente, se busca en la religión (Vattimo en Duch, 2012, p. 10).

La narrativa que se ha viralizado sobre su práctica religiosa es generalmente de rechazo y burla; pero, más allá de las contraposiciones, los *reguetoneros* permiten elaborar de manera práctica la

<sup>8</sup> El concepto se refiere a la manera en que el culto o las prácticas religiosas están implicadas con un sentido de reconfiguración del sentido de fe (Matthes, 1971).

reconfiguración de lo popular; por ellos pasa el espacio, la territorialidad, la religión, la música *mainstream*, los procesos de consumo que están basados en la clonación. A su manera politizan el espacio, desmoralizan las creencias, alteran las economías, descorporalizan el cuerpo de la sujeción de la identidad anquilosada.

Pese a la constante desaprobación social hacia el reguetón y las prácticas socioculturales derivadas de él, todavía es uno de los ritmos preferidos por la juventud. Esta música urbana que conduce al éxtasis, a celebrar la desmesura, la sexualidad, muestra que Dioniso triunfa en esta época. Este ritmo es un tipo de nueva divinidad y los cantantes son una especie de semidioses, son los héroes a los que la juventud admira, adora y sueña ser como ellos. Esta mitología musical contemporánea se conjuga con una *Cultura Efervescente*,<sup>9</sup> concepto que aquí se propone para denominar a la cultura actual que se difunde tanto por la Sociedad de la Información como por los medios tradicionales, y es un producto cuyos contenidos son de rápida y fácil absorción, actúan y se consumen velozmente. Su comprensión no es compleja, no hay necesidad de reflexión profunda para entenderlos, son contenidos accesibles, están hechos para ser así. Se dispersan en segundos por los dispositivos electrónicos y conllevan una estética que persuade y estimula inmediatamente las emociones. Ambas, música y *Cultura Efervescente*, brindan a los jóvenes las estructuras socioculturales y formas de ser en estas décadas iniciales del siglo XXI.

La *Cultura Efervescente* que nace en este tiempo y que está ligada con una estética capitalista (Lipovestky y Serroy, 2015), junto con el reguetón, son esos nuevos dioses, son los nuevos mitos en los que

<sup>9</sup> El término efervescente ya ha sido abordado por otros autores; sin embargo, se ha utilizado para referirse a aquellos contextos donde las emociones individuales se potencializan, hay una excitación colectiva que se contagia rápidamente entre los sujetos, en las multitudes, y propicia acciones que pueden ser consideradas peligrosas o patológicas. Durkheim lo empleó para reflexionar sobre el suicidio, para analizar procesos sociales colectivos y el funcionamiento de las representaciones colectivas. Por tanto, el concepto de *Cultura Efervescente* que aquí se propone tiene otro sentido, sin desconocer que las emociones y acciones colectivas también tienen lugar.

las generaciones contemporáneas buscan y dan un sentido, un significado a su vida, a su existencia. Sin embargo, esa efervescencia, que aquí se entiende como lo inmediato, ligero, accesible y veloz, conduce por su misma esencia volátil a un torbellino de confusiones, malestares y desmesuras.

## Conclusiones

Narcolombia (Rincón, Ospina y Andrade, 2020, p. 5) y el reguetón demuestran que lo que se celebra es una ética capitalista: conseguir dinero, gastarlo en consumos y exhibirlo en apariencias. Es que la genialidad del capitalismo está en que no tiene ética mientras todo sirva para hacer dinero. De ahí surge una identidad latino post-contra-cultural, un maravilloso *latino* reactualizado en modo narco y con *look* que no busca la aceptación ni inclusión en los cánones de la burguesía (*old money*), sino que quiere ser el *mainstream* del capitalismo (*new money*) y que se expresa en políticos como Trump o Bukele, deportistas como el futbolista Cristiano Ronaldo, el basquetbolista Lebron James, reguetoneros como J. Balvin, Bad Bunny, productores como Jay-Z, grupos como Peso pluma, buchonas como 69, *babies* como las Kardashian, bichotas como Karol G. Todos actúan el mantra capitalista de que dinero mata cabeza, fiesta diluye ideas, el yo está por encima de lo colectivo. Un *kitsch* para los de la cultura, *new style* o el *mainstream* para el *coolturoso* del siglo XXI.

Esta felicidad capitalista debe ser comprendida, analizada, criticada e intervenida. La crítica más contundente y orgánica a esta *glamurización* estética y capitalización mercantil del narcocapitalista (Vásquez y Urgelles, 2022) está en Sayak (2016) y su concepto de *capitalismo gore* para referirse a un sistema económico que ha convertido la violencia en un negocio rentable, al cuerpo en mercancía y a la muerte en capital. En la misma línea, Rossana Reguillo propone la *narcomáquina* (2011), que busca la disolución de la persona, y la *necromáquina* (2021), para cuando ya no basta con morir,

sino que esta se convierte en mensaje, signo, aseveración de un poder brutal. El narcocapitalismo tomó las violencias del mundo y está ganando las democracias, y esto no es nada bonito, pero para lavar su cara ha convertido el estilo narco en el glamour del mundo y en el estilo *coolture* que debemos vivir.

## **Bibliografía**

Baricco, Alessandro (2008). *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.

Baricco, Alessando (2019). *The Game*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, Jean (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

Caillois, Roger (2006). *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.

De Certeau, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Fernández Porta, Eloy (2010). *After pop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama.

Delgado, Javier (8 de junio de 2021). Narco-aesthetic and Simmel's Theory of Fashion. [javierdelgadomatiz.medium.com](https://javierdelgadomatiz.medium.com/javierdelgadomtztz.medium.com/narco-aesthetic-and-simmels-theory-of-fashion-2c64cb3bc1ec) <https://javierdelgadomtztz.medium.com/narco-aesthetic-and-simmels-theory-of-fashion-2c64cb3bc1ec>

Di Felice, Massimo (2017). *Net-attivismo. Dall'azione sociale all'atto connettivo*. Roma: Edizioni Estemporanee.

Duch, Lluís (2012). *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela.

- Durkheim, Émile (2000). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón.
- Eliade, Mircea (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Bogotá: Labor.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Boston: Harvard University Press.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Goffman, Erving (1999). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Granés, Carlos (2011). *El puño invisible*. Barcelona: Taurus.
- Halabian, Layla (8 de junio de 2021). TikTok creator Antoni Bumba's characterization of someone with a BBL is the blueprint for the app's funniest memes. *Nylon.com*.
- Hunter, Lynette (2015). Being in-between: Performance studies and processes for sustaining interdisciplinarity. *Cogent Arts & Humanities*, 2, 1.
- Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Isebastian (15 de febrero de 2023). ¿Cómo se puede diferenciar entre buchón, bélico y alucín? Te decimos. *Diario de Morelos*.
- Jenkis, Henry (2009). *Fans, blogueros y video-juegos*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Martel, Frederick (2011). *Cultura Mainstream*. Barcelona: Taurus.
- Martell, Mayra (2018a). *Chulada*. Sinaloa: edición de la autora. <https://mayramartell.com/portfolio/editorial-y-multimedia/>

Martell, Mayra (2018b). *Culichitown*. Sinaloa: edición de la autora. <https://mayramartell.com/portfolio/editorial-y-multimedia/>

Martell, Mayra (2017). *Gore*. Sinaloa: edición de la autora. <https://mayramartell.com/portfolio/editorial-y-multimedia/>

Martín-Barbero, Jesús (1978). *Comunicación Masiva: Discurso y Poder*. Quito: Ciespal.

Martín-Barbero, Jesús (1981). Prácticas de comunicación en la cultura popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio. En Máximo Simpson (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*. México: UNAM.

Martín-Barbero, Jesús (1985). Prólogo. En Guillermo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago de Chile: ILET.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martín-Barbero, Jesús (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.

Martín-Barbero, Jesús y Corona, Sarah (2016). *Ver con los otros*. México: Fondo de Cultura Económica.

Martínez Noriega, Dulce (2013). *Música y representaciones sociales de la sexualidad: un estudio de caso sobre los jóvenes reggaetoneros en el Distrito Federal*. [Tesis de Doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/5647>

Martínez Noriega, Dulce (2017). Melodías, jóvenes y espacio urbano: La Estación Morelos del metro de la ciudad de México a ritmo de reggaetón. *Revista Latino Americana de Geografía e Género*, 8(2), 3-22.

Martínez Noriega, Dulce (2018). ¿El lado oscuro de la juventud mexicana? Jóvenes “Chacas y Tepiteños” reggaetoneando en algunos espacios de la Ciudad de México. En Margarita Camarena, *Experiencias colectivas en la ciudad contemporánea* (pp. 205-222). México: UNAM-IIS.

Martínez Noriega, Dulce (2020). Identidades reggaetoneras, prácticas religiosas y marginación social. *Revista Tramas. Subjetividad y procesos sociales: Identidad, voz y cuerpo*, (54), 173-194.

Matthes, Joachim (1971). *Introducción a la sociología de la religión*, tomo I y II. Madrid: Alianza.

Miranda, Carolina A. (8 de noviembre de 2021). La influencer Jenny69 se llama a sí misma una ‘buchona’. Cómo un estilo inspirado en el narco llegó a dominar las redes sociales. *Los Ángeles Times*. <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2021-11-08/el-estilo-buchona-que-hace-alarde-de-excesos-consumistas>

Onfray, Michel (2019). *Decadencia. Vida y muerte de occidente*. México: Paidós.

Reguillo, Rossana (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Barcelona: Ned ediciones.

Reguillo, Rossana (2011). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su Decodificación. *E-misférica*, (82).

Rincón, Omar (ed.) (2021). *Culturas bastardas: Entre lo popular y lo coolture*. Buenos Aires: Prometeo.

Rincón, Omar; Ospina, Lucas y Andrade, X (2020). *Narcolombia. Líneas de investigación sobre estética y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Rincón, Omar y Marroquín, Amparo (2019). The Latin American ‘lo popular’ as a theory of communication: ways of seeing



communication practices. En Hilde Stephansen y Emiliano Treré (eds.), *Citizen Media and Practica. Currents, Connections, Challenges*. Londres: Routledge.

Rincón, Omar (2018). La coolture. *Revista Anfibia*.

Rincón, Omar (2015). Lo popular en la comunicación. En Adriana Amado y Omar Rincón (eds.), *La comunicación en mutación*. Bogotá: FES Comunicación.

Rincón, Omar (julio-diciembre 2013). Las identidades y las sensibilidades como innovación mediática y narrativas colabor-activas. *Revista Dixit*, (19).

Segalen, Victor (2017). *Ensayo sobre el exotismo*. Madrid: La línea del horizonte ediciones.

Sibila, Paula (8 de agosto de 2017). Las redes sociales son el emblema de la transformación de la intimidad en extimidad. *Noticias UNSAM*. <https://noticias.unsam.edu.ar/2017/08/07/paula-sibilia-las-redes-sociales-son-el-emblema-de-la-transformacion-de-la-intimidad-en-extimidad/>

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Sloterdijk, Peter (2014). *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.

Susca, Vincenzo (2021). *Afinidades conectivas. Sociología de la cultura digital*. Buenos Aires: Prometeo.

Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo Gore*. México: Paidós.

Vásquez Mejías Ainhoa e Ingrid Urgelles Latorre (2022). Presentación al Dossier: Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión. *Cuadernos de Humanidades* (35), 21-22.

Vandermeulen, Alyssa (3 de junio de 2023). "Old Money vs New Money" Aesthetic: What's The Difference. *Evie Magazine*. <https://www.eviemagazine.com/post/old-money-vs-new-money-aesthetic-whats-the-difference>

Villoro, Juan (2017). *El género Monsiváis*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Villoro, Juan (febrero de 2010). La alfombra roja. *El Malpensante*, (105).

Winocur, Rosalía y Sánchez, José Alberto (2015). *Redes sociodigitales en México*. México: FCE.



# La colonialidad en tensión

## Problemas y aporías de una perspectiva en crisis

Valeria Añón y Mario Rufer

■ Doi: 10.54871/ca24ct75

*Por impecablemente conocido que pueda ser el contenido de una cultura “otra”, y por más anti-etnocéntricamente representada que esté, es su ubicación como la clausura de grandes teorías y la demanda de que, en términos analíticos, sea siempre el buen objeto de conocimiento, el cuerpo dócil de la diferencia, lo que reproduce una relación de dominación.*

Bhabha, 2002, p. 52.

### **Introducción: las razones de una apuesta**

Este trabajo surge de una apuesta: la necesidad en nuestro presente de sostener la pregunta acerca de la colonialidad y las “marcas decoloniales”. Esta cuestión se entrelaza con problemas concretos en torno a algunos de los interrogantes sobre la decolonialidad y otros términos que resultan centrales en esta discusión: el concepto de subalternidad y la noción de lo popular en América Latina. Nuestra insistencia se basa en una premisa: el olvido de lo colonial en los estudios sobre culturas populares en América Latina, o bien, la insistencia en una lógica de ruptura y corte a partir de la fundación

de los Estados nación continentales, atravesada por el tiempo histórico como noción reguladora. Como desplegaremos enseguida, este olvido de lo colonial o su desplazamiento también se verifica en los caminos paralelos que los estudios sobre culturas populares y el giro decolonial han seguido, y en la falta de diálogo entre ambas perspectivas, algo que la plataforma que dio origen a este libro buscaba subsanar y que en este trabajo intentamos acotar. Formulamos entonces esta apuesta como un interrogante: ¿qué nos dicen los estudios sobre la poscolonialidad y las propuestas del giro decolonial acerca del universo de lo popular en América Latina? ¿Cuáles son los puntos de contacto, en general omitidos o minimizados, entre los estudios culturales, la teoría poscolonial y el giro decolonial?<sup>1</sup>

Nuestra propuesta se vincula con la necesidad de repensar los estudios culturales desde algunos lugares específicos. En términos prácticos, este cruce ha sido desarrollado ya desde un espacio de posgrado en la Universidad Autónoma Metropolitana, donde tratamos de reunir la forma en que la crítica decolonial atraviesa las preguntas de los estudios culturales acerca de la producción simbólica y el poder;<sup>2</sup> y en una propuesta docente en CLACSO (2015 y 2016), que nos reunió para comenzar a pensar estos vínculos y estos hiatos. La articulación entre docencia e investigación nos permitió plantear numerosos cuestionamientos que ponían en jaque

<sup>1</sup> Un punto de contacto fundamental, que no podemos desplegar aquí, tiene lugar entre estudios culturales y estudios literarios coloniales, en especial en la Argentina. Aunque insuficientemente relevado, de manera general entendemos que dicho cruce se produce en las preguntas comunes acerca de la representación y la pregunta por la voz y los sujetos populares. Ambas dimensiones atraviesan además diversos tipos discursivos y diversos contextos, e incluso algunas perspectivas metodológicas, como la lectura en reversa (Guha), la atención a la voz del subalterno (y de la subalterna) (Spivak), la aproximación indicial a formas de representación diversas y sus mediaciones (Guinzburg), que son comunes a ambas perspectivas.

<sup>2</sup> El Doctorado en Humanidades, Línea Estudios Culturales y Crítica Poscolonial, de la UAM-Xochimilco fue creado en 2016 con una apuesta por ese entrecruzamiento (estudios culturales y crítica poscolonial) con la ponderación de objetos empíricos precisos y situados. Véase: <https://eccp-dhumanidades.xoc.uam.mx/introduccion/>

nuestras hipótesis en el ámbito del aula. En el espacio de la enseñanza encontramos dos problemas para entender lo decolonial: por un lado, una suerte de mirada romantizada o acrítica de lo popular, los sujetos populares y lo colonial, que dificultaba complejizar el aparato teórico decolonial. Por otro lado, nos encontramos con un adelgazamiento de la capacidad argumentativa, la cual incurría en una tautología habilitada desde el mismo giro decolonial. A partir de estos problemas, reflexionamos acerca de qué incentiva una teoría o un concepto y la forma en que estos pueden producir ciertas lecturas específicas.

En este sentido, proponemos volver a las reflexiones de aquello a lo que Homi Bhabha, en *El lugar de la cultura*, llamó “el paso de la historia por la teoría” (Bhabha, 2002). Dichas reflexiones pueden resumirse en tres ejes fundamentales: la posibilidad de generar una teoría no constativa, es decir, que no busque algo que ya se espera encontrar (lo subalterno, lo popular, el espacio encantado de la relación específica con el otro, la ancestralidad, la alteridad, etcétera). En segundo lugar, la necesidad de hacer trabajos donde la teoría no capture aquello que es identificado como “la diferencia”, sino que lo atraviese con preguntas. Y en tercer lugar, la posibilidad de crear una teoría que trabaje con el desplazamiento de una interrogación constante y no a partir de aquello que se va a constatar en el campo específico.

Organizamos este trabajo a partir de esas premisas y en dos zonas: la primera revisa conceptos de las teorías poscoloniales y del giro decolonial para comprender las posibilidades y los límites de ambas propuestas; la segunda analiza cultura e historia a partir de una reflexión densa sobre el tiempo (histórico) y sus derivas en lo colonial.

## Preguntas decoloniales y operaciones de archivo

Aunque nuestra perspectiva con respecto al giro decolonial es crítica, ello no implica abandonar ese campo semántico, ya que sostenemos la noción de “colonialidad” como una categoría central para pensar la cultura latinoamericana (Añón, 2021).

En 2018 publicamos en *Tabula Rasa* “Lo colonial como silencio, la conquista como tabú” (Añón y Rufer, 2018). En aquel trabajo nos preguntamos cómo es que la noción de lo colonial queda definida a partir de sí misma, es decir que nos percatamos de una falta de claridad acerca de qué es lo colonial: ¿un período, una formación discursiva, una matriz? Por otro lado, también pensamos hasta qué punto los procesos de conquista han sido reproducidos o reeditados en distintos momentos de la historia latinoamericana. Lo notorio aquí es que, en la perspectiva decolonial, la importancia de lo que se define está puesta en el prefijo, no en la raíz. Parece clave comprender cómo se “de” - “des” - “pos” coloniza, más que la semantización de la noción “colonial”. Este desliz funciona como síntoma de una conceptualización arraigada, que omite argumentar sobre aquello que nombra. Se trata de un problema de orden signico y lingüístico, pero que implica también un problema de campo: la noción de “lo colonial” sigue quedando en el terreno de la estampa –entendida como la imagen sobre un fondo fijo–, justo el lugar que le fue conferido por las historiografías nacionales.<sup>3</sup> “Lo colonial” opera entonces en el terreno de la escasa densidad, la inequívoca

<sup>3</sup> Nos referimos a una figura específica cuando hablamos de estampa. Según la Real Academia, estampa es: a) reproducción de un dibujo o pintura trasladada al papel o a otra materia, desde un lugar previo en la que está grabada (litografía o piedra); b) figura religiosa por antonomasia; c) figura total de persona o animal; d) huella. En este sentido, la estampa carece de historia, de conflicto, de movilidad y acceso a la disputa representacional. Hablar de la colonia como estampa (en los actos escolares de las pedagogías del Estado, en los programas públicos de “pueblos mágicos o pueblos patrimonio” a lo largo de América Latina, así como en parte importante de los “festivales culturales” en la región) implica focalizar en el rédito político de esa figura. Como reproducción o traslado, la estampa “fija” un signo invertido en el que no hay otro lugar que no sea la distancia y la contemplación. Para un tratamiento más exhaustivo

fuerza de los juegos asimétricos de poder. Si bien estamos de acuerdo en que “lo colonial” no puede indicar un período, sino una formación social y simbólica de inequidad y diferenciación, lo cierto es que *funciona como* una imaginación temporal.

La paradoja de este funcionamiento es que deja incólume la pregunta sobre la gestión de la temporalidad como una forma de administración de poblaciones (Rufer, 2022). A saber: si la colonia no necesita explicación porque es “la formación discursiva” que desde algún cronotopo pasado informa las maneras en que el presente sigue siendo “colonial” (por presencia, por persistencia, por rearticulación e iteración diferida de formas tutelares, racializadas, etc.), se produce un doble movimiento en el orden de la representación. El primero es el que deja que toda responsabilidad sobre la perpetuación de inequidades y de relaciones de subordinación sea “absorbida” por esa estampa colonial. El segundo es el que, por esa misma vía, dificulta comprender en qué medida, a partir de ciertas relaciones de desplazamiento, los Estados nación republicanos intensificaron algunas de esas relaciones de subordinación y jerarquía, aunque estas dejaron de ser visibilizadas en el orden sociopolítico porque este modificó la superficie de la enunciación: república, legalidad, igualdad constitucional, garantía, autodeterminación y soberanía. Es en este sentido que clarificar lo que entendemos por “colonial” llevaría a volver más densas las formas de concebir la temporalidad heterogénea que constituye la experiencia contemporánea de expoliación, despojo y genocidio.

A su vez, la escritura de aquel trabajo coincidió con el golpe de estado suscitado en Bolivia, que nos hizo percatarnos de la fuerza de la noción de la “pacificación” –la “pacificación” de Bolivia, de las regiones, de poblaciones–, que aparece como una especie de modulación específica de los procesos de conquista en distintos momentos de la historia latinoamericana (Añón y Rufer, 2019). La

---

de la noción de estampa en el campo de la memoria y la conmemoración, véase Rufer (2012).



noción de pacificación aparecía ya en la Segunda Carta de Relación de Hernán Cortés (“poner paz y aquietar a los que están encontrados”), texto que funda un modo de conquista y de concepción del espacio americano con enorme pregnancia en los siglos siguientes (Añón, 2012).<sup>4</sup> Esta noción se extiende a lo largo del tiempo y reaparece con fuerte impronta en el siglo XIX, en especial en las guerras fundadoras sobre la “pacificación” de la Araucanía, más tarde la “pacificación” de Argelia y la “pacificación” de Bolivia. En contextos de enunciación muy diferentes, la noción de pacificación contemporánea no permite encontrar el gesto soberano de calmar por la fuerza la instauración de un espacio previamente conquistado. *Pacificar*, al centrar su exposición gubernamental en un “rol mediador de Estado” –colonial o nacional–, forcluye *ex profeso* el problema central de *soberanía* que esconde su uso, al tiempo que también oblitera el reconocimiento de la violencia que persiste.

El asunto central es que la noción de “pacificación” subsume y elide el acto de la conquista. Esto es, se pacifica aquello que fue arrojado fuera del derecho soberano por la vía de una representación específica. Primero, vía la fabricación literaria de los desiertos (Uriarte, 2020) o la conformación de los “bárbaros” por viajeros, exploradores y ensayistas (Brotherstone, 2008). Segundo, vía la extranjerización o la “culturización” de la alteridad: en una especie de alternancia intermitente, ciertos pueblos como los mapuches en Argentina aparecen como “chilenos” en argumentos incluso

<sup>4</sup> El término persiste e insiste a lo largo de las restantes cartas que constituyen el corpus cortesiano sobre la conquista de México, así como en innúmeras crónicas, cartas, nombramientos, cédulas reales y probanzas de mérito relacionadas con el avance imperial sobre América en todo el siglo XVI y XVII. Cabe destacar además que en las Ordenanzas promulgadas por Felipe II en 1573 (redactadas por Juan de Ovando), se insiste en que “los descubrimientos no se den con título y nombre de conquistas, pues habiéndose de hacer con tanta paz y caridad como deseamos, no queremos que el nombre de ocasión ni color para que se pueda hacer fuerza ni agravio a los indios” (citado en Sánchez Bella, 1989, p. 542). Desaparece entonces el término “conquista” y es reemplazado por los diversos usos nominales y verbales de “pacificación”, el cual elide la violencia efectiva de este proceso, en la medida en que cualquier tipo de resistencia al orden colonial o a la evangelización llevaba, en la práctica, a un conflicto cierto.

académicos,<sup>5</sup> o como “beldades pacificadas” que ocupan un espacio fijo en el mapa cultural de la nación –un mapa de régimen escópico solo comprendido desde el ojo perezoso del Estado (Taussig, 2017; Scott, 1998)–. El rédito de estos mecanismos es preciso: pacificar el mapa social implica sostener y reafirmar el derecho de jurisdicción obtenido en actos específicos de guerras de conquista: tanto las del siglo XVI como las del XIX, en sus mecanismos altamente diferenciadores, conservan un rasgo específico de “*ultima ratio regis*”, como llamó Julio Argentino Roca a la compra de veinte mil rifles Remington para las Campañas al Desierto en 1879. *Ultima ratio*, última razón de Estado: la ocupación, la borradura del derecho, la instauración de la guerra “justa” y la reivindicación de un discurso histórico sobre el derecho de pernada, esto es, el derecho a la legítima ocupación y posterior administración tutelar de las poblaciones. Por eso, pacificar es un acto intermitente y siempre incompleto, una acción necesaria ante la posible ruptura del pacto soberano; la confirmación de que, como decía Foucault, la verdadera premisa que debe ser olvidada en toda pedagogía estatal es que “el invisible adversario del Leviatán es la conquista” (Foucault, 2002, p. 94). El oculto adversario del Estado es que su origen es el pillaje, la supresión y el racismo.

Como resultado de estas reflexiones, nos hemos centrado en lo que denominamos “la disputa por la colonialidad” (Añón y Rufer, 2022), concepto que implica el hacernos cargo de cómo leemos en “clave decolonial”, qué significa interpretar los archivos como lecturas específicas; desde qué lugares, con qué sensibilidades y cómo nos proponemos esas lecturas como sujetos de la enunciación; por qué lo decolonial es tan pregnante y a qué peligros nos enfrentamos en términos del pensamiento crítico.

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes artículos periodísticos de medios argentinos entre 2017 y la actualidad, que contribuyeron a cimentar esta imagen y a consolidar un orden represivo: Bustos Thames (2023); García (2022); *Infobae* (2017).

En esa línea, emprendimos un extenso rastreo de la literatura que forma parte del giro decolonial y reflexionamos en torno a los modos en que se lee desde esta perspectiva, e incluso aquello que elide u omite. Así, identificamos la construcción de una serie de genealogías del giro decolonial, así como el trabajo pro o en contra de un “archivo” específico, que consiste en disputar con los archivos hegemónicos eurocentristas o bien en proponer una suerte de contra-archivo americano, mestizo o indígena, conformado a partir del “rescate” de textos y saberes subalternos. Aquí destacan las apuestas de autores como Enrique Dussel, Walter Dignolo o Aníbal Quijano, quienes polemizan con el archivo hegemónico eurocéntrico e intentan producir conceptos novedosos, tales como el “encubrimiento del otro” (Dussel, 1994), la “transmodernidad” (Dussel, 2000), el sistema-mundo moderno-colonial (Quijano, 2000) o la noción de “semiosis colonial” (Dignolo, 1995). En este sentido, puntualizamos la importancia de expandir el gesto polémico hacia la producción de un aparato conceptual propio. No obstante, es preciso llamar la atención acerca del *locus* de enunciación de estos conceptos: la mayoría data de la última década del siglo XX, es decir que son anteriores a la estructuración del giro decolonial como una perspectiva clara de las humanidades y las ciencias sociales.

Esta apuesta por construir una serie de conceptos propios nos permite referir una idea que Aníbal Quijano puso en escena muy tempranamente, en 1965, durante la discusión de la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas. En dicho encuentro, Quijano señaló que no existía por entonces un término crítico para dar cuenta conceptual del cruce entre clase y raza en las ciencias sociales; es decir, explicitó una especie de “nudo”, de hiato en la labor del intelectual, que se perfilará como una postura crítica fundamental en las décadas siguientes.<sup>6</sup> También Rita Segato (2018) retoma

<sup>6</sup> En esa famosa mesa “Todas las sangres”, Aníbal Quijano dirá lo siguiente: “lo que más adecuadamente parecería ser aplicable a esto [la realidad peruana] es una noción inexistente –no existe el término, no lo hemos inventado en las ciencias sociales – pero podríamos hablar un poco de la situación de «casta-clase» al mismo tiempo. Es decir,

esta apuesta décadas más tarde, en una insistencia enfática por nombrar y producir conceptos teóricos desde el sur global, que lee como gesto político y crítico, y como responsabilidad central del intelectual.

La “disputa” por un archivo crítico lleva a estos estudiosos a constituir otro tipo de archivo. Se trata de una búsqueda que repara en la producción temprana de ciertos intelectuales indígenas, tales como Felipe Guaman Poma de Ayala y su *Nueva corónica y buen gobierno*, culminada hacia 1615, o el texto de Quobna Ottobah Cugoano, de 1787, en el cual se narra la experiencia de la esclavitud a partir de la agenda de los movimientos antiesclavistas.<sup>7</sup> Cabe aclarar, en cualquier caso, que estas voces subalternas que adquieren centralidad en virtud del “rescate” decolonial son leídas en

---

lo que se revela a través de una enorme *ambivalencia de estándares, de conflictos y de criterios de evaluación social*, que provienen de un lado del régimen de casta, y de otro del régimen de clase, que se difunde a la escala de la sociedad global, pero que al mismo tiempo se confunden, se entremezclan, y crean una estructura de transición. Esto es lo que evidentemente no aparece en la novela, donde hay más bien, aunque no totalmente, claramente elaborada, no aparece esta situación de transición...” (Rochabrun, 2000, p. 57, cursivas nuestras). Esta idea de que “no existe un concepto” es parte consistente de la búsqueda de Quijano por un repertorio propio para nombrar las heterogeneidades histórico-estructurales de América Latina.

<sup>7</sup> El texto de Guaman Poma de Ayala, ignorado durante siglos, se configura como una extensa epístola al rey Felipe III, en la cual, desde un lugar de enunciación complejo y cambiante (indígena, mediador, traductor, caminante) se dirige a la autoridad real para narrar una versión del pasado y de la conquista que disputa con versiones españolas y mestizas, y proponer un modo de “buen gobierno” que transforme el desorden y las crueldades coloniales (Adorno, 1995; Mignolo, 1995). Extensamente analizado por la crítica desde la década de 1980 hasta el presente, el giro decolonial lo ha leído como texto central y ejemplificador de ciertos modos de resistencia por parte de las poblaciones locales, aunque escatimando su inscripción en tradiciones polémicas con las crónicas andinas de las que es contemporáneo, así como eludiendo la escasa recepción de este texto en su contexto. En tanto, la obra de Ottobah Cugoano, sujeto esclavizado en el siglo XVIII en el Reino Unido, que formó parte de importantes movimientos antiesclavistas en la época, remite a otras tradiciones lingüísticas y discursivas, y a otras agendas políticas y sociales, que no obstante comparten con las crónicas mestizas del siglo XVI en los Andes la crítica al orden colonial y a la jerarquización y racialización de lo social. La obra más destacada de Cugoano (y más citada en el giro decolonial) es *Thoughts and Sentiments on the Evil and Weak Traffic of the Slavery*, escrita quizá con ayuda de otro fervoroso crítico del sistema esclavista, Olaudah Equiano (Cugoano, [1787] 1999).

numerosas ocasiones de manera descontextualizada, y en un marco temporal construido para sostener cierta épica de la resistencia que constituiría el *ethos* de este contraarchivo. La perspectiva decolonial produce entonces un gesto reduccionista, puesto que falla al identificar mediaciones; disputas en el contexto específico de producción de cada uno de estos textos; procesos de traducción, interpretación y edición llevados a cabo por letrados mediadores que transforman la potencia crítica de estas voces en virtud de agendas metropolitanas al difuminar o borrar su textura oral. Los textos se vuelven entonces una *voz*, una identidad, y tienen su valía en tanto se perfilan como detentores de subalternidad. Este análisis decolonial resulta además metonímico, porque asume que un caso es generalizable a todo el archivo colonial temprano. Bajo esta mirada, el archivo es presentado como una continuidad sin variaciones hasta la época de los Estados nación.

Se trata así de una operación tautológica, constatativa, que elide la naturaleza relacional del archivo colonial temprano. Por ejemplo, la crónica de Guaman Poma se escribió entre 1613 y 1615, pero “apareció” por primera vez para el universo letrado eurocéntrico a finales del siglo XIX y principios del XX (Adorno, 1991). Asimismo, ciertas operaciones políticas, en el paso del siglo XX al siglo XXI, usaron el texto de Guaman de forma muy específica, como el de una voz mediante la cual se “redescubría” al “pueblo”. Al respecto, es necesario recordar que ninguna crónica de tradición indígena o mestiza circula en su contexto, pues todas fueron editadas y releídas hasta los siglos XIX y XX, durante los procesos de configuración de identidades de los Estados nación.<sup>8</sup> Desde luego, existen

<sup>8</sup> Cuando nos referimos a las crónicas de tradición indígena o mestiza remitimos a las caracterizaciones de Romero Galván (2003) en el primer caso y Martin Lienhard (1983) en el segundo. Ambos conceptos, que no son sinónimos (ya que el primero se centra solo en la experiencia novohispana), comparten el afán por clasificar textos producidos en los siglos XVI y XVII, que narran tiempos prehispánicos y experiencias de conquista, producidos por parte de mediadores-traductores que responden a tradiciones indígenas pero que conocen y manejan con probada eficacia la lengua castellana y las formas discursivas historiográficas y legales occidentales. Se trata de

algunas excepciones, como el caso del Inca Garcilaso de la Vega, cuya crónica, los *Comentarios reales*, se editó y publicó muy pronto, y que además funcionó configurando una imagen unívoca y hegemónica sobre el pasado incaico (Cortez, 2018).

Resulta importante analizar la obra de estos “otros” intelectuales porque nos permite pensar la forma en que sus voces operan con la lengua del imperio, ya que escriben en inglés o en castellano, y por lo tanto negocian y tienen en cuenta la censura y el horizonte de lo decible; de hecho, son textos que parecen mayormente vinculados con el imaginario del conquistador. Ahora bien, un problema radica en que la operación metonímica del archivo que el giro decolonial produce elide la voz del fraile y del conquistador, contra las cuales se escriben estos textos. Esto resulta relevante, porque no es posible configurar una resistencia o una escritura si no se cuenta con una regla o una normativa respecto de la cual configurar el propio discurso, y no es posible comprender el funcionamiento de este archivo si se lo instituye de manera sesgada.

Así, la construcción de un contra-archivo o la apuesta (incompleta) por un universo conceptual propio constituyen gestos críticos fundamentales del giro decolonial que, no obstante, a nuestro juicio no han conseguido aún la densidad y solidez suficientes para debatir o desplazar al archivo hegemónico. Ahora bien, más allá de las operaciones de archivo y contraarchivo que el giro decolonial propone, es necesario preguntarnos cómo se escribe desde la perspectiva decolonial, dado que creemos que existe un problema de forma que resta eficacia analítica a esta perspectiva.

En primer lugar, identificamos una suerte de léxico específico decolonial, una jerga, construida a partir de neologismos, que resulta excluyente y, como operación crítica, contraria a los propósitos centrales de este giro. De hecho, el problema inicia desde los

---

textos cuya estrategia enunciativa consiste en negociar lo que es posible decir y lo que es preciso callar, estableciendo críticas más o menos veladas a la conquista y al orden colonial posterior, siempre en el marco de historias particularistas y con un fuerte anclaje en lenguas autóctonas, en especial nahuatl, quechua y aymara.

numerosos títulos del giro decolonial: opción decolonial, red decolonial, matriz decolonial, descolonial, que lo definen (Añón y Rufer, 2022). Algunos investigadores han justificado esta inestabilidad como una apertura a la incompletitud del pensamiento y una negativa a cerrarse dentro de una categoría universalizante; sin embargo, debajo yace cierta falta de claridad y pertinencia en cuanto a la capacidad del giro decolonial para “pensarse a sí mismo”.

El carácter excluyente del léxico decolonial construye un aparato conceptual que en realidad expulsa a cualquiera que quiera acercarse a esta perspectiva desde una mirada crítica. Así pues, neologismos como pensamiento otro, pensamiento fronterizo (Mignolo, 2015), diferencia colonial, herida colonial (Mignolo, 2007), energía decolonial (Castro Gómez y Grosfogel, 2007), epistemicidio (De Sousa Santos, 2014), geoexterminio, no funcionan como conceptos, sino como una jerga excluyente que, en su profusión, oculta cierta imposibilidad.

Su pregnancia, inferimos, se debe no tanto a su potencia crítica, sino a la necesidad imperiosa de contar con un vocabulario diferencial que, además, sea legitimado en el marco del funcionamiento cada vez más mercantilizado y utilitario de los saberes. Por ejemplo: una búsqueda rápida en Google a partir del término “decolonial” arroja, en principio, más de 9 590 000 resultados. Esta hiperrepresentación del término y su campo semántico parece decir más acerca de una “colonialidad del saber” eficaz y de una moda académica propiciada y apropiada por los centros hegemónicos, que de una potencia crítica.

Por otra parte, los términos anteriormente enunciados son débiles, pues resultan poco eficaces para explicar los problemas que se desea plantear. Esto resulta importante para entender los problemas de la forma discursiva decolonial, que funciona más como un aparato descriptivo y voluntarista que reflexivo, puesto que resulta recursivo en sus argumentaciones y elude, a partir de un gesto iterativo, el análisis detallado del funcionamiento de la colonialidad en su dimensión diacrónica.

En este sentido y a partir de un mapeo extensivo de textos enunciados desde la decolonialidad, es posible identificar varias constantes que definen el *ethos* de este discurso. En primer término, suele construirse a partir de enunciados asertivos contra la idea de la incompletitud, desde la cual se deberían plantear dudas; además, abunda en preguntas retóricas que reponen el “yo” de manera constante, lo cual genera numerosos textos con un “yo” muy potente, firmemente asentado en el lugar de la enunciación (Mignolo, 2007, 2015; Grosfoguel, 2022; De Souza Santos, 2014). Si bien la pregunta retórica aparenta interrogar al “otro”, en realidad trae consigo una respuesta implícita y por lo tanto es una forma discursiva engañosa que produce un discurso monolingüe, aunque en apariencia resulte dialógico. Si bien este mecanismo discursivo surge de la necesidad de una vigilancia (y una conciencia) exasperada (Alabarces, 2021) respecto del propio lugar de enunciación, a partir de la noción de colonialidad del saber propuesta por Mignolo (2000), su uso recurrente y excesivo diluye la pregunta sobre el objeto y vuelve la reflexión sobre la experiencia, muchas veces narrada como atribulada, del analista.

Por último, como ya mencionamos, el discurso decolonial ha incurrido en operaciones tautológicas y metonímicas respecto al archivo, por lo que en ocasiones abusa del caso para generalizar ciertos modos de la colonialidad. Si bien ya lo señalamos más arriba para los casos de Guaman Poma y Cugoano, una revisión del archivo propuesto revela la insistencia en estos nombres y unos pocos más: Frantz Fanon, Rodolfo Kusch, Aimé Césaire, entre otros. Un archivo predominantemente patriarcal (lo que le ha valido la crítica de María Lugones, 2010, y su contrapropuesta de una colonialidad del género), que habita un tiempo transhistórico, no porque complejice la noción de “temporalidad”, sino porque pone en relación, sin explicitar de manera clara, transformaciones y disrupciones, modos del yo, contextos, horizontes de circulación y de lectura que responden a agendas y condiciones sumamente disímiles.



Ciertamente, la decolonialidad busca interrumpir las narrativas coloniales que atraviesan las disciplinas, así como nuestras prácticas de escritura y de construcción de objetos y bibliotecas o archivos, cuestionando qué es lo que leemos, cómo citamos y cómo convocamos a los textos del “otro”. No obstante, este tipo de interpelaciones suele dejar varios elementos en una especie de “vacío sabido”, tales como la noción de tiempo con la que trabajamos cuando pretendemos interrumpir lo colonial de nuestro presente.

## **Cultura e historia**

En esa lectura metonímica y a veces históricamente superficial, ¿hasta qué punto el territorio de lo que se “des-coloniza” sigue ocupando el lugar inocuo de la cultura? Uno de los problemas centrales de las formas contemporáneas de administración de poblaciones tiene que ver no solo con la crítica al multiculturalismo como “modelo de gubernamentalidad” –lo cual ya ha sido discutido en obras notables de la región (Zapata Silva, 2020)–, sino con la implementación de una especie de “duplicación” de la alteridad que reafirmaría la antigua distinción entre cultura e historia.

El hecho de que el reconocimiento “cultural” (de pueblos indígenas o afroamericanos, por ejemplo) no incluya la legitimación de narrativas específicas sobre el tiempo, esto es, mientras no se las pondere en tanto “producciones de historia” –sino formas culturales de la temporalidad–, lo que se sostiene es un modo específico de gestión de la soberanía sobre recursos, territorio y espacio. La historia es el discurso disciplinar, profesional y estatal que afirma la gestión de la soberanía; y en ese sentido es que podemos constatar la proliferación de sociedades multiculturales, no así multihistóricas. La aporía queda ejemplificada de forma precisa en la Constitución Nacional de los Estados Unidos Mexicanos. En ella, en la modificación estructural más reciente de 2001, se lee la enmienda del artículo 2 como sigue: “La Nación Mexicana es única e indivisible”,

para agregar a continuación que “la Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización...” (CPEUM, Art. 2).

Ahora bien, si la nación es única pero en ella está contenida una variedad de culturas, ¿qué la hace única y, sobre todo, indivisible? La unicidad de la nación se asienta en el discurso histórico, en una visión explícitamente unívoca, vacía, homogénea y secuencial de la temporalidad. Es sobre ese manto temporal, que se extiende en el pasado y se proyecta como destino, donde la historia encuentra una forma de asentar la soberanía republicana, su derecho de ocupación y jurisdicción de sus territorios. Al mismo tiempo es esa misma operación la que hace posible que aquellos que fueron “reconocidos” con el manto de derechos plenos a cultura, costumbre y tradición, pasen rápidamente a formar parte del grupo de traidores o “amenazas a la república” cuando, en vez de ocupar el espacio fijado en el mapa cultural, reclaman reparación del pillaje originario, devolución de tierras y autonomía sobre suelos, territorios y recursos naturales. Es en esa “duplicación” entre sujetos de cultura y sujeciones a la historia donde podemos avizorar claves de una forma reeditada, actualizada, de colonialidad o “presente colonial” (Western y Picallo, 2023).

Creemos que este ejercicio de pensar entre las ambigüedades producidas *ex profeso* y entre las contradicciones en las gestiones de la alteridad es necesario para definir los contornos de lo que entendemos hoy como el funcionamiento de la matriz colonial en las formaciones contemporáneas de poder. Por otra parte, valdría la pena hacer un ejercicio crítico y sopesar hasta qué punto esta duplicación propia de la administración de poblaciones en términos de multi-pluri-interculturalidad está dando paso a fórmulas cada vez menos condescendientes y más directas de guerra, exterminio y retóricas de la eliminación. Rita Segato plantea que el término “colonialidad” es demasiado sutil, demasiado débil hoy en día, para afrontar las maneras en que las articulaciones específicas de las

derechas a nivel internacional operan junto con el poder empresarial y con el crimen organizado en sus suturas con los poderes de Estado, para consolidar escenas “conquistuales” de poder. Reediciones de formas específicas de conquista en tanto guerras abiertas contra pueblos y comunidades, “adueñación” de territorios y recursos y eliminación de adversarios, líderes y formas múltiples de resistencia si fuera necesario (Añón, 2022).

El ejercicio decolonial necesitaría ensayar algunas respuestas sobre hasta qué punto estas formas reeditadas de “conquista” deben su existencia a las articulaciones modernas de la teoría de la soberanía y del derecho internacional, así como a la demanda intermitente y contradictoria “desde abajo” que también exige representación ciudadana, derechos y estatalidad. Algunos autores como Anthony Anghie han analizado desde hace por lo menos dos décadas que la doctrina de la soberanía no emerge como una necesidad histórica moderna de establecer un orden entre distintas sociedades estatalizadas, sino que se origina para legislar de manera imperativa sobre la diferencia cultural: la teoría de la soberanía engendra la legitimidad de la conquista y de la ocupación intermitente y esa legitimación es la que da origen al derecho internacional (que legisla, dicho sea de paso, exclusivamente para una multiplicidad “occidental” de estados nacionales, más allá de lo que esa adjetivación habilite en términos de una discusión histórico-antropológica) (Anghie, 1999, 2004).<sup>9</sup> Sirva lo anterior para insistir en que el orden moderno del edificio jurídico y disciplinar de las naciones no puede ponerse como “escudo” para sostener la “superación de la marca colonial” porque ese edificio solo puede entenderse como un sistema que codifica el ejercicio de la colonialidad en el presente, borrando su nombre y sus denominaciones

<sup>9</sup> Anghie tiene una trayectoria notable de trabajo sobre la teoría de la soberanía occidental y sus relaciones jurídicas y filosóficas con la conquista de América (en la obra específica de Francisco de Vitoria), pasando por los filósofos empiristas hasta la creación de la argamasa legal del derecho internacional público y sus connivencias con el imperialismo anglofrancés en el siglo XIX.

específicas. Parafraseando a Gayatri Spivak, en gran medida el éxito de la persistencia colonial en el presente radica en la capacidad que tienen los ejercicios coloniales de presentarse en sus lenguajes (técnicos, profesionales y disciplinares) como “otra cosa” (Spivak, 1997).

Dicho lo anterior, se trata de hacernos cargo de hasta qué punto el mismo estado de derecho, que es dúctil, “saqueador” y operativo en los márgenes de la legalidad como lo definen Laura Nader y Ugo Mattei (2013), produce simultáneamente “deseo” de estatalidad, inscripción e interpelación en los mismos sectores que son expulsados por sus operaciones específicas. De nuestra parte, consideramos que el gesto crítico sobre la esfera de la estatalidad debería remitir a la disputa constante por la ampliación de sus términos y por la redefinición de los pactos sociales (y no por un eventual “pensar decolonial sin Estado”). Porque de otro modo, los arcos reaccionarios articulados disputan para sí los relatos épicos y míticos que están contruidos como base de la estatalidad (las proezas del siglo XIX en la mayoría de los relatos latinoamericanos, la noción trunca de “destino nacional” y de progreso, etc.). Al hacerlo, reavivan con notable éxito los goces expiatorios de la desaparición o de la eliminación de la diferencia, centrando nuevamente la violencia en sujetos “legítimos” del espectro nacional, versus sujetos espurios (que generalmente adquieren la forma reeditada del salvaje (devenido terrorista), el traidor (devenido enemigo) o el abyecto (devenido amenaza a la reserva moral nacional)). Así, si se renuncia a disputar la significación histórica de la estatalidad como una esfera de ampliación constante, el resultado es esta cooptación facciosa de los mitos fundacionales con el uso –más recalcitrante– de las estampas del repertorio colonial. La característica “colonial” del presente debe buscarse en esas contradicciones históricas y en sus pliegues, estudiarse en su profunda y disímil densidad empírica, por fuera de las alocuciones axiomáticas sobre héroes subalternos y purezas resistentes.

Ahora bien, para comprender a cabalidad este problema de registro de la colonialidad y su relación con el mundo de “lo popular” –al menos en las lecturas latinoamericanas– es imprescindible el trabajo sobre la temporalidad en dos claves de lectura y sus diferencias: la de los estudios subalternos indios y los estudios sobre “lo popular” en la historia desde abajo de raíz británica. Para la escuela india de la subalternidad, las nociones de “experiencia y conciencia” disputaban y tensaban los términos de la nueva izquierda inglesa y la supuesta voluntad universal del capital como forjadora de experiencia histórica contemporánea. En los estudios subalternos que iniciará Ranajit Guha en la década de 1970 no existía ningún sujeto parcializado al que “devolverle la voz” (*el dalit, la viuda, el loco, el indígena*). Se trata de un equívoco notorio cuando se equipara el movimiento de la “historia desde abajo” y los “estudios de subalternidad” como si en ambos se procurara el “rescate” de sujetos olvidados, borrados por un archivo “hegemónico”. Los estudios de subalternidad, a diferencia de la historia desde abajo, emprenden una crítica a la marca imperial/colonial que se abría en dos conceptos centrales de la disciplina histórica: tiempo y archivo. Si había algo “no clausurado” en la historia era precisamente la imposibilidad de que el archivo “lo contuviera todo”, incluso la propia noción de experiencia temporal. El hecho es que Ranajit Guha, un historiador de raíz marxista, emprendió una batalla en ese momento solitaria y dejó a un lado la nueva izquierda inglesa –mediando el desprecio más o menos claro con el que historiadores ingleses como E. P. Thompson lo trataron, según precisa Patricia Seed (2005)–.

Guha pensaba que en la idea de “sectores populares”, magistralmente retratada por Thompson, algo se perdía: se dejaban incólumes algunas de las premisas que estructuraban la idea de conciencia histórica (básicamente europea, moderna y blanca). Para Thompson y –con sus diferencias– para los demás seguidores de la *new left*, la noción de clase era el eje de la reflexión heurística. A su vez, para los historiadores británicos, la lectura del archivo

histórico necesitaba de una especie de “técnica” para ampliar sus horizontes: trabajar con panfletos, cordeles, pequeños pregones, pasquines. Pero al menos para la primera generación de representantes de los estudios de subalternidad, el interés por renovar la disciplina no iba por ahí: comprender la historia india desde la colonia no se restringía a la categoría de clase ni a la expansión del espectro archivístico: ninguna opción solucionaba la “omisión” de una conciencia subalterna.

Si revisáramos el magistral *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, encontraríamos algunas sorpresas rectoras. Publicado en 1983 (el año en que aparecen otras dos grandes obras de la historiografía contemporánea, *The Invention of tradition*, de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, e *Imagined Communities*, de Benedict Anderson), no podríamos dejar de notar algunas diferencias medulares con la nueva izquierda inglesa, sus relecturas de Gramsci y lo que se estaba produciendo en la historiografía. En primer lugar, aparece una atención sustancial por la historia como discurso, como régimen de significación cifrado en los lenguajes. Guha nota tempranamente que el imperio se hace a sí mismo, ante todo, como una forma de construcción simbólica cuyo artificio central es la historia. Por eso, además de las referencias notables al materialismo histórico, a las nociones de acumulación originaria y plusvalor, aparecen las referencias a Mijaíl Bajtín, a Greimas, a Barthes. Queremos decir: el problema no se reducía a trabajar la “conciencia campesina” (como trabajó Thompson la conciencia plebeya) alistando los niveles teóricos al ensanchar las categorías de clase y experiencia, y al ampliar el espectro archivístico. A Guha empezó a preocuparle una experiencia del tiempo “capturada” en el lenguaje del archivo colonial, imposible de ser cifrada en la noción universalizante del esquema capital-valor-trabajo.

El historiador indio toma una plétora impresionante de textos, expedientes, cartas, protocolos. Pero el archivo era, en palabras de De Certeau, “un discurso de lo mismo” (hablara de los dalits en Bengala o de la reina Victoria): lo que era necesario desentrañar era el

problema base de la *representación*, donde archivo e historia se fundían en una lectura única que extendía la soberanía del imperio. Guha, un historiador marxista de formación clásica, supo que la preocupación por los lenguajes de la historia debía ocupar la crítica central de toda empresa historiográfica que quisiera criticar la relación entre colonialismo, pasado y presente. Por supuesto que todo archivo está siempre alterado por aquello que no espera ser registrado: es en esas alteraciones donde debe buscarse no “al campesino y su voz”, sino el gesto trunco de la voluntad imperial con el que se escribe la historia.

Mucha tinta corrió por este debate décadas después. Pero no dejan de sorprender dos puntos: primero, lo temprana que resulta la advertencia de Guha sobre historia, archivo y la concomitancia de Europa hiperreal como gesto de razón legisladora. El famoso texto de Chakrabarty sobre ese tópico aparece casi diez años después (Chakrabarty, 1992). La conocida advertencia del historiador bengalí sobre que el sujeto teórico y silencioso de todas las historias es el Estado nación moderno y que el sujeto empírico hiperreal es Europa tenía en Guha una primera aproximación precisa, desde otros frentes.

El segundo punto es la poca atención que la historiografía – fundamentalmente latinoamericana– prestó a estos análisis. En términos generales, podríamos decir que en nuestro continente la inflexión subalternista con mirada crítica a la connivencia entre conocimiento moderno y colonialismo fue recibida con mucha más atención en el campo del discurso y de la crítica literaria que de la historia. Está bastante documentado que los miembros del Grupo Latinoamericano de Estudios de Subalternidad, algunos de los cuales reconocen una fuerte influencia del colectivo indio, pertenecen en su mayoría a académicos del campo de la crítica literaria y de los estudios culturales radicados en Estados Unidos (Alabarces y Añón, 2016). Para expresarlo de manera simple: una reflexión que nace en espacios poscoloniales asiáticos ligada a preocupaciones del pensamiento histórico y de la escritura disciplinar, gestada inicialmente

por historiadores, “pasa” al campo académico latinoamericano sin impactar en la reflexión histórica sustantivamente, sino en el campo literario. Lo hace “cruzando” de disciplinas. Tendríamos que preguntarnos seriamente si este hecho, además de la reticencia de la historia a la reflexión teórica de su práctica (De Oto, 2023), se debe también a la escasa preocupación de la historia económico-social y política por la problemática de los lenguajes en el sentido amplio.

Por supuesto, es necesario notar el esfuerzo pionero de historiadores como Florencia Mallon (1994) y Saurabh Dube de exponer y discutir en el ámbito latinoamericano las preocupaciones historiográficas subalternistas (Dube, 2001). También Adolfo Gilly (2006) aporta una lectura para el continente latinoamericano. En otro orden, el trabajo de traducción de Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (1998) fue clave al disponer en español algunos textos de los subalternistas. La observación que hacemos va en otro sentido: como si la categoría *subalternidad* hubiera sido solo parcialmente adoptada en el campo historiográfico latinoamericano. En la producción de objetos, preguntas y trabajo de archivo, noción de clase, conciencia y experiencia habilitó el uso de la categoría, pero sin discutir *la reflexión sobre la colonialidad en la escritura sobre el pasado*. Como si esta zona crucial de la preocupación subalternista no hubiera resultado pertinente para la historiografía latinoamericana. El problema es que esta es una separación impensable por impropcedente en términos epistemológicos para el grupo asiático de historiadores. También es un equívoco que hace difícil el tránsito hacia el estudio de “lo popular” como aquello que queda suprimido en el gesto que lo convoca y lo estudia: algo que, precisamente, fue abordado por la noción de archivo en los estudios de subalternidad.

## **Cierre: apuestas e interrogantes**

Como hemos mencionado, no nos interesa abandonar la perspectiva decolonial, sino retomar algunos de sus conceptos más potentes.



Consideramos especialmente relevante el término “colonialidad”, que proviene de la obra de Aníbal Quijano; el de “conquistualidad”, que en realidad es un concepto que permanece en construcción y que tomamos de los trabajos de Rita Segato; y, por último, los modos de representación que caracterizamos como inestables y que se interrogan a sí mismos.

Específicamente, consideramos que la colonialidad permanece como el concepto más potente y explicativo, al mismo tiempo que polémico y discutido, del andamiaje del giro decolonial. Asimismo, la colonialidad nos interesa porque no es un concepto que esencialice sus problemas y porque posee una genealogía que va más allá de la obra de Quijano. En efecto, la reflexión en torno a lo colonial está presente en el pensamiento latinoamericano desde la primera mitad del siglo XX, de la mano de obras como la de Frantz Fanon, y posteriormente en el ensayo crítico de las décadas de 1970 y 1980. En realidad, el concepto colonial se construyó desde el diálogo del ensayo latinoamericano, pero Quijano le dio entidad y nombre. Precisamente, nos interesa retomar la historicidad del concepto de lo colonial.

Quijano empezó a trabajar “lo colonial” desde la década de los 70 del siglo pasado, por lo que la definición actual de “lo colonial” es el resultado de más de 30 años de investigación y transformación. En ese tiempo, se ha perdido de vista algo importante: la idea de sistema-mundo moderno que va dejando el paso a la colonialidad y, por otro lado, la pregnancia de la pregunta por la inflexión de la cultura o el lugar de la cultura en la idea de la colonialidad. Ambos aspectos pueden retomarse mediante la recuperación de la genealogía y la historicidad del concepto de colonialidad.

Quizá sea necesario activar la noción de colonialidad en dos sentidos que hemos intentado plasmar en este texto: la “actualización” de la violencia colonial/conquistual en modalidades contemporáneas de expolio, saqueo, guerra y matanza (en sus diferencias específicas), así como el rédito que sigue teniendo la “estampa” colonial en la administración más amplia de poblaciones:

la separación entre pueblos “con cultura” y sociedades históricas, la actualización de un presente colonial en la proliferación de actos de “pacificación”. En todo caso, tanto en estos usos de “lo colonial” por parte de poderes de Estado o formaciones corporativas de poder, así como por el giro decolonial en sus críticas situadas, eliden proponer críticamente “qué entendemos” por lo colonial, transformando la expresión en una especie de tautología ominosa sobre la que se intenta o bien la superación, o bien la exorcización.

Proponemos en cambio historizar el concepto, comprender “lo colonial” como una escena inestable de significaciones entre las historiografías nacionales, los relatos fundacionales, las fórmulas situadas de soberanía y los discursos académicos. Recién con esa discusión de base podríamos discernir “lo colonial” como algo que excede a una escena primaria que retorna o a un período discreto, cuya relación con el presente es solo nominal. A partir de esa discusión de base podríamos entender, en todo caso, qué es lo que se propone revertir, incidir o transformar cuando se habla de *des-colonizar*.

## **Bibliografía**

Adorno, Rolena (1991). *Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México: Siglo XXI editores.

Adorno, Rolena (1995). Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, 33-49.

Alabarces, Pablo y Valeria Añón (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular. *Versión*, 37, 13-22.

Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Anghie, Anthony (1999). Francisco de Vitoria and the colonial origins of International Law. En Eve Darian-Smith y Peter Fitzpatrick (eds.), *Laws of the postcolonial*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Anghie, Anthony (2004). *Imperialism, Sovereignty and the Making of International Law*. Cambridge: Cambridge University Press.

Añón, Valeria (2022). Conquistualidad. En Mario Rufer (ed.), *La colonialidad y sus nombres. Conceptos clave*. Buenos Aires: Siglo XXI y CLACSO.

Añón, Valeria (2021). Colonialidad. En Beatriz Colombi (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Añón, Valeria y Mario Rufer (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú. Reflexiones en tiempo presente. *Tabula rasa*, 29, 107-131,

Añón, Valeria y Mario Rufer (26 de noviembre de 2019). Pacificación y golpe de Estado: la conexión impedida. *Revista Común*.

Añón, Valeria (2012). *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires: Corregidor.

Bhabha, Homi ([1994] 2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Brotherston, Georges (2008). America and the colonizer question: two formative statements from Early Mexico. En Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos Jáuregui (eds.), *Coloniality at large. Latin*

*America and the Postcolonial Debate* (pp. 23-42). Durham: Duke University Press.

Bustos Thames, Juan Pablo (27 de febrero de 2023). ¿De dónde salieron los Mapuches, los “indios chilenos”? *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/opinion/de-donde-salieron-los-mapuches-los-indios-chilenos.phtml/>

Cortez, Enrique (2018). *Biografía y polémica. El Inca Garcilaso y el archivo colonial en el siglo XIX*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Cugoano, Quobna Ottobah ([1787] 1999). *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery*. Nueva York: Penguin Books.

Chakrabarty, Dipesh (2000). *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press.

De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

De Oto, Alejandro (2023). Notas sobre el oficio de historiar y la colonialidad. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 22(13), 13-28.

De Souza Santos, Boaventura (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI Editores y CLACSO.

Dube, Saurabh (2001). *Sujetos subalternos*. México: El Colegio de México.

Dussel, Enrique (1994). *El encubrimiento del otro*. La Paz: UMSA.

Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Foucault, Michel (2002). *Defender la sociedad*. México: FCE.

García, Víctor (31 de marzo de 2022). “Wallmapu”: el término mapuche que usa el gobierno de Gabriel Boric en Chile y encendió las alertas en la Argentina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/wallmapu-el-termino-mapuche-que-usa-el-gobierno-de-gabriel-boric-en-chile-y-desperto-la-alerta-en-la-nid31032022/>

Gilly, Adolfo (2006). *Historia a contrapelo. Una constelación*. México: Ediciones Era.

Ginzburg, Carlo (1976). *Il formaggio e i vermi*. Turín: Einaudi.

Grosfoguel, Ramón (2022). *De la Sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*. Madrid: Akal.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI Editores.

Guha, Ranajit ([1983] 1999). *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Durham: Duke University Press.

Infobae (2017). “Hablar de nacionalidad mapuche es un disparate”. Entrevista a Claudio Chaves. <https://www.infobae.com/politica/2017/08/12/claudio-chaves-hablar-de-nacionalidad-mapuche-es-un-disparate/>

Lienhard, Martin (1983). La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 17(9), 105-115.

Lugones, María (2010). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

Mallon, Florencia (1994). The Promise and Dilemma of Subaltern Studies: Perspectives from Latin American History. *American Historical Review*, 99(5), 1491-1515.

Mattei, Ugo y Nader, Laura (2013). *Saqueo. Cuando el estado de derecho es ilegal*. Lima: Palestra.

Mignolo, Walter (1992). Semiosis colonial. La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. *Foro Hispánico: Revista Hispánica de los Países Bajos*, 4, 11-27.

Mignolo, Walter (1995). Decires fuera de lugar. Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Literatura latinoamericana*, 41, 9-32.

Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.

Mignolo, Walter (2015). *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad (Antología 1999-2014)*. México: CIDOB.

Quijano, Aníbal ([2000] 2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-cultural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Barragán, Rossana (comps.) (1997). *Debates pos-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry.

Rochabrun, Guillermo (ed.) (2000). *La mesa redonda sobre "Todas las Sangres" del 23 de junio de 1965*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.

Romero Galván, José Rubén (ed.) (2003). *Historiografía novohispana de tradición indígena*. México: UNAM.

Rufer, Mario (2012). De las carrozas a los caminantes. Nación, estampa y alteridad en el Bicentenario argentino. En Mario Rufer (ed.), *Nación y Diferencia. Procesos de identificación y producciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: ITACA-CONACyT.

Sánchez Bella, Ismael (1989). Las ordenanzas de Felipe II sobre nuevos descubrimientos (1573). Consolidación de la política de penetración pacífica. *Estudios en honor de Alamiro de Ávila Martel*. AUCh, 5ta serie, 20, 533-549.

Segato, Rita (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

Scott, James (1998). *Seeing like a State: how certain schemes to improve the human condition have failed*. New Heaven: Yale University Press.

Spivak, Gayatri (1997). *Crítica a la razón poscolonial*. Madrid: Akal.

Spivak, Gayatri (1988). Can the Subaltern Speak? En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres: Macmillan.

Taussig, Michael (2013). *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.

Uriarte, Javier (2020). *The desertmakers. Travel, war and the State in Latin America*. Londres: Routledge.

Western, Wilda y Picallo, Ximena (2023). *El presente colonial en Asia, África y América Latina. Aproximaciones situadas*. México: UACM.

Zapata Silva, Claudia (2020). *Crisis del multiculturalismo en América Latina*. Guadalajara: UDG-CALAS.

**Tercera parte**  
**Un homenaje de despedida**





# Martín-Barbero: viajero latinoamericano y poeta de la política

*Maritza López de la Roche*

■ Doi: 10.54871/ca24ct76

El día que Jesús murió hice la cuenta de que lo conocí durante 40 años. Cuando por primera vez nos reunimos en carne y hueso ya era profesor en el programa de Comunicación Social que él fundó en Cali, Colombia, en 1975, al cual yo ingresé como docente años más tarde. En 1981, un grupo de profesores de la Universidad del Cauca, en Popayán, lo convidamos a hacer una conferencia. Necesitábamos su complicidad para revolverle escrituras populares y medios de comunicación a un currículo de Literatura el cual, en ese momento, no contemplaba qué hojeaban o sobre qué temas conversaban quienes no leían a Gabo, ni a Cortázar o Vargas Llosa, ni a Fuentes... a pesar de que ya hacían parte del “Boom” creado por el *marketing*. En la mitad de la exposición de Jesús, un lingüista formado en Francia, profesor universitario, me dijo en voz baja: “¡Este señor me está revolviendo mis hipótesis!”.

El pasado diciembre mi hijo trajo de Argentina a Colombia un ejemplar del libro ya clásico *Medios de comunicación y cultura popular*, publicado en Buenos Aires en 1985, editado por Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. En el prólogo, Heriberto Muraro destacaba el contexto en el que se producían sus reflexiones: la

reconstrucción de la democracia. Relacionaba el estudio de la cultura popular con la superación del autoritarismo; y hacía un llamado a darle atención a formas culturales y valores marginalizados, mencionando la novela policial, el cuento infantil, la crónica periodística y el guion televisivo.<sup>1</sup>

Me emociona percatarme –hoy– de la sintonía de las voces de ese libro con aquellas que estábamos rediseñando el plan de estudios en Popayán, también en los 80; y darme cuenta de las semejanzas en cuanto a los tipos de textos y problemas que queríamos incluir en el currículo. En el prólogo decía Muraro:

...salvo una rara excepción –representada por unos cursos dictados hace años por los autores de este libro en la Universidad de Buenos Aires– es posible que un estudiante de letras se reciba de doctor sin echarle siquiera un vistazo a la industria cultural o a la poética del tango, a los proyectos políticos culturales o al sainete criollo (Ford, Rivera y Romano, 1985, p. 16).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En *Pospopulares* (2021), Pablo Alabarces cita recurrentemente, y en detalle, el libro de Ford, Rivera y Romano el cual, como él mismo afirma, no circuló en el continente.

<sup>2</sup> Sobre la reforma curricular de 1984, en los estudios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la arremetida de Borges y la decisión de atemperarla sin incluir la cultura popular o la cultura de masas, escribe Pablo Alabarces en la “Introducción” de su libro *Pospopulares* (2021, pp. 13-15): “La Cultura latinoamericana resistía a pie firme los embates contra su centralidad y su sacralidad. Y sus mayúsculas” (p. 15). En el mismo libro, Alabarces registra cómo, en el México de comienzos de los 80, García Canclini preguntaba públicamente por qué las culturas populares se habían vuelto tema de congresos, publicaciones y foros intelectuales en varios países de América Latina, y algunos Estados habían creado instituciones para estudiarlas y promoverlas. Además, Alabarces documenta dos datos: el primero, que desde 1982 en Brasil se publicó *Cultura popular: controversias e perspectivas*, a través del órgano bibliográfico de lo que hoy es ANPOCS. El segundo dato registra la realización en Buenos Aires, en 1983, del “Seminario sobre Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica”, como un coloquio CLACSO. Sin embargo, debo decir que las inquietudes expresadas en el Departamento de Literatura en Popayán, Colombia, no tuvieron conexión –en los tempranos 80– con las metrópolis de América Latina. Es necesario nombrar aquí, como pionero del interés por las culturas populares y las “subliteraturas”, al colombiano Carlos Rincón y sus teorías, entonces profesor emérito de la Universidad Libre de Berlín, quien introdujo estos debates en el país a través de publicaciones, foros y eventos académicos en varias universidades. Posteriormente la revista *Comunicación y Cultura*, mexicana, fue muy influyente. A partir de 1987, la

En este ejercicio de mirar hacia atrás trayectorias vitales y problemas investigativos, fueron las culturas populares el punto de encuentro al que yo acudí, para aprender acerca de las teorías y cuestiones empíricas que ya Martín-Barbero llevaba muchos años estudiando y construyendo, a la par que otros latinoamericanos: su gran amigo García Canclini y también Carlos Monsiváis y Renato Ortiz. Él se interesó no solo en los aspectos discursivos y racionales de los textos, los medios y los públicos, sino en las dimensiones emocionales y afectivas de las creencias y prácticas del mundo popular.<sup>3</sup>

Sin embargo, no me referiré a la historiografía sobre culturas populares en el continente, pues ya hay autores que se han ocupado de ello lúcida y metódicamente en las últimas dos décadas (Valenzuela, 2003; Alabarces y Rodríguez, 2008; Alabarces y Añón, 2016; Giménez, 2017; Alabarces, 2021; Remedi, 2021).<sup>4</sup> Mi propósito es abordar varias cualidades peculiares de los modos de trabajar de Jesús Martín-Barbero: empiezo por la confluencia de adhesiones personales y problemas investigativos, un rasgo de su labor. Se encontró repetidamente con amistades intelectuales para compartir ideas, intereses, pesquisas y proyectos sociales: radios comunitarias, mingas, músicas rebeldes, prensa popular, cine, telenovelas, grafitis, estéticas afro, culturas políticas de los jóvenes... y también políticas públicas de medios.

En sus itinerarios por América Latina, Martín-Barbero se reunía con sus interlocutores y redibujaba, en su cabeza y a mano en

---

publicación en España del libro de Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, constituyó un poderoso giro epistemológico que redefinió objetos de estudio, modos de trabajo empírico y currículos en los programas de Comunicación Social en Colombia.

<sup>3</sup> Como escribe Alabarces: “Las transformaciones de la cultura en estas cuatro décadas [a partir de 1984] han sido tan brutales que la recuperación de la categoría [de culturas populares] no puede sino ser sometida a una discusión constante” (2021, p. 19).

<sup>4</sup> Para una revisión, tanto de los debates en los 80 como en las décadas recientes, el libro de Pablo Alabarces (2021) es un texto de obligatoria consulta; incluye publicaciones y eventos académicos, además de la discusión crítica.

papel, los que él llamó “mapas nocturnos”. Tras los trayectos de sus viajes, después de cada uno de sus recorridos por el Cono Sur, México u otra ruta, nos entregaba en préstamo pilas de libros y revistas, vinculados a los diálogos que proponía y estimulaba, y a las lecturas que iban siendo incluidas en una especie de agenda común en la Escuela de Comunicación Social, en Cali.

Uno de los intelectuales con quienes compartió encuentros y conversaciones sobre educar y comunicar fue Jorge Huergo, de la Universidad Nacional de La Plata. Y uno de los campos que mayor reflexión le suscitó a Martín-Barbero a lo largo de su vida fue el de la Educación: desde la universidad hasta el preescolar. En su teoría, las culturas populares se entrelazan con las masivas y tienen –en el campo educativo– un espacio social donde obligatoriamente tenemos que reconocerlas y ocuparnos de ellas: como tema de estudio, sí, pero principalmente como problema de acción política. Una acción que junte el conocimiento abstracto con la vida. En consecuencia, escribió sobre la “educación-praxis”. Según Martín-Barbero, es en la educación donde puede construirse la utopía de una comunidad solidaria. Caracterizó la educación como “el más estratégico escenario del cambio” (2009, p. 20).

Sin embargo, se pronunció frente a una educación que ya “no sucede dentro de la Escuela, ni es pensable desde un modelo escolar” (2002, p. 12). Nilda Jacks también ha hablado sobre la centralidad de la educación en la teoría de Martín-Barbero, destacando que él la redefinió en su relación con los consumos y recepción mediáticos; articulando tecnologías y usos de los medios; y además, resaltando el papel mediador de los maestros.<sup>5</sup>

Martín-Barbero resituó la educación en el campo que la comunicación instituye. Y fue capaz de notar, todo esto hace varias décadas, que “la acelerada reconfiguración comunicativa de los saberes y las narrativas le plantea desafíos a la educación” (2002, p. 17) y

<sup>5</sup> Intervención de Nilda Jacks (*Escuela Comunicación Social*, 23 de junio de 2022) en el evento presencial y virtual realizado en la Universidad del Valle, Cali.

también redefine el “espacio público” y la “ciudadanía” en y desde redes de movimientos sociales y medios comunitarios, posibilitando una enorme pluralidad de actores y lecturas.

Jorge Huergo falleció en 2014, y aún no había sido publicado el bello libro de entrevistas que le hizo a Jesús sobre su vida en 2008, en coautoría con Kevin Morawicki, *Memoria y promesa*. Tras su muerte se imprimieron una edición argentina, otra colombiana y una brasileña. Este escrito mío es un ejercicio de memoria afectiva. Por una parte, Jesús era un ser emotivo. En el funeral de Elvira, su esposa, una tarde hace cuatro años, su homenaje fue leer un poema que había escrito para ella. En ese momento, al compartir su quebranto con sus hijos, Olga y Alejandro, familiares y amigos, optó por el lenguaje poético que también cultivó, además de la compleja sintaxis argumentativa para sus textos filosóficos o los analíticos sobre la comunicación y la cultura. Situándonos ya en el ámbito de lo público, su talante afectuoso se evidenciaba en su capacidad de escucha y de genuina atención, por lo que sus interlocutores y alumnos teníamos a bien compartir con él sobre lo que nos interesaba pensar, investigar o hacer. Y, además, en el reconocimiento y aprecio que siempre manifestó por el trabajo intelectual de sus colegas, a quienes no solo leía... sino que nos presentaba a otros pares académicos en congresos y reuniones, en cualquier país donde hubo la ocasión de fortalecer afinidades.

También, como saben quienes lo conocieron, cultivó la emoción, los juegos de palabras, las figuras retóricas y los gestos fuertes como ingredientes de sus presentaciones públicas; las cuales más que un discurso demostraban su capacidad performativa, con la que zarandeaba a los asistentes. Miles de personas en Colombia lo “oyeron”... y muchos menos lo leímos. Se volvió tan popular que sus citas textuales han sido usadas y abusadas por una gama de académicos y periodistas, y en mi país su nombre y apellidos completos fueron “publicitados” en caricaturas y telenovelas, como *Pedro el escamoso*, transmitida hace veinte años y actualmente en Netflix.

Los estudios de Martín-Barbero sobre lo popular se originaron en su sensibilidad, en su disposición emocional hacia los sectores pobres. Se interesó por los cambios que experimentan las culturas cotidianas de las mayorías, antes de que los re-arreglos de los sistemas de medios formaran nichos cada vez más separados y, como él dijera irónicamente alguna vez, “ya no tuviéramos que encontrarlos con el mal gusto de los demás”.

Declaró como esencial la observación del mundo concreto y la vida cotidiana donde se gesta la experiencia de los sujetos subalternos, los cuales encarnan la historia y la cultura. Nos recordó que el diálogo con tales actores tiene que ocurrir en un “horizonte de reciprocidad”, dentro del cual el investigador letrado atiende al lenguaje “del común”; es decir, al lenguaje que se origina en dicho mundo; haciéndoles posible –a los sectores populares– “decir lo que viven y sueñan” (2002, p. 40).

Tomar las culturas populares como objeto de estudio fue para Martín-Barbero una cuestión de amor. Martha Nussbaum (2013) ha escrito que la aspiración al bienestar de los demás puede originarse en ideales como la equidad o la justicia; pero también –algunos pensadores, ciertas doctrinas filosóficas o algunas personas– la fundan en la compasión y el amor. Según esta filósofa, es deseable que las corrientes políticas, y la sociedad en pleno, cultivemos la capacidad de afecto; que nuestra actuación en el mundo no responda únicamente a conceptos racionalistas ajenos a la experiencia de los lazos humanos reales. Ha habido un número significativo de publicaciones sobre el afecto y la emoción en las últimas cuatro décadas, incluyendo las del “giro afectivo”. Desde la Antigüedad, algunos filósofos se han ocupado de estos problemas; también psicólogos y teóricos culturales contemporáneos. Sin embargo, las emociones son relativamente “recién llegadas” a las ciencias sociales (Greco y Stenner, 2008).

Lo que Martha Nussbaum llama “emociones políticas” (entre ellas, y especialmente, el “amor”) permiten que el altruismo y la capacidad de transgredir lo individual para preocuparnos por el

bien común sean asumidos como una acción que nos entusiasma y nos produce satisfacción; en lugar de simplemente adherirnos a un principio abstracto el cual prescriba que debemos obrar bien a favor de los demás. Por ello, afirmo que Martín-Barbero fue un “poeta de la política”, ya que sus posturas y metáforas en la esfera pública emanaban de su capacidad de conmoverse e implicarse en los asuntos de otros seres humanos o comunidades vulnerables; capacidad que nutría tanto sus poemas como su expresión oral, en las múltiples tribunas desde las cuales inquietaba a su auditorio.

Tomás Eloy Martínez escribió que la compasión es “sentir con profundidad el padecimiento de los otros y esforzarse por aliviarlo” (1999, p. 175). Aunque sugirió este sentimiento como un ingrediente esencial que debería marcar la experiencia y la agenda de los gobernantes, puede ser una especie básica en la formación de los nuevos investigadores sociales. A riesgo de que los maestros más aferrados a la cultura letrada y a la “objetividad” lo consideren frívolo.

Una de las fuentes de la sensibilidad de Martín-Barbero hacia los grupos subalternos podemos rastrearla en su infancia, a través de la entrevista de Huergo y Morawicki: su familia, de seis hijos, era pobre. Vivían en un remoto pueblo de Ávila en las montañas, Las Navas del Marqués. El frío de veinte grados bajo cero y las cartillas de racionamiento marcaron su vida temprana, durante largos inviernos.

Los hijos de familias de menores recursos estudiaban en el seminario católico. En todas las etapas de su formación hubo maestros de vocación e inteligencia extraordinarias que Martín-Barbero evoca con nombres propios, intelectuales, teólogos y anarquistas: “lo mejor de la España liberal y de la izquierda sensata” (Huergo y Morawicki, 2016a, p. 49).

Es significativo revelar aquí cómo acumuló “capital cultural”, a los 16 o 17 años, gracias a una insólita situación; tomemos en cuenta que los padres de Jesús tenían una tienda de alimentos, en la que él y sus otros hermanos ayudaban:



En la estación de mi pueblo, que era como otro barrio porque estaba a tres kilómetros, había una fábrica de jamones, de chorizos y de ese tipo de productos. Uno de los dos hermanos que eran los dueños era un típico comerciante. El otro era un intelectual, pero no lo sabía nadie. Mi padre me mandaba a comprar jamón en verano para la tienda y, poco a poco, empecé a hacer amistad con el hermano intelectual que estaba ahí vendiendo jamones. Hasta que un día me invita a tomar un café a su casa: ¡tenía una biblioteca! ¡Ah, eso fue realmente clave en mi vida! (Huergo y Morawicki, 2016a, p. 53).

Al preguntarle Jesús cómo conseguía los libros, le reveló que en un camerino del Teatro La Zarzuela, en Madrid: a través de un contacto del Partido Comunista Español se pedían a Francia, Inglaterra... ¡y Argentina!

Antes de pasar a algunos interrogantes planteados por la convocatoria a la que este texto responde, quiero decir que aunque he caracterizado la de Martín-Barbero como una obra fundamentada en su disposición afectiva hacia los sectores populares, es ineludible resaltar que fue un investigador social riguroso: articuló lo epistemológico y lo empírico; los datos de campo con los conceptos. Pensadores tanto europeos como latinoamericanos estructuraron su obra y la disciplina de la historia organiza metódicamente sus libros y artículos (Martín-Barbero, [1972] 2019; Marroquín, 2015).<sup>6</sup> Sus análisis culturales se nutrieron de los trabajos de campo de muchos investigadores en varios países de la región latinoamericana, con quienes dialogó recurrentemente. Su obra no fue una argumentación intelectual abstracta, sino que identificó la realidad como objeto de estudio imprescindible.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> En la conferencia virtual organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, Pablo Alabarces se refirió a la “biblioteca” europea que Martín-Barbero incorporó a su trabajo teórico: mencionó a E. P. Thompson, los “cultural studies” incluidos Raymond Williams y Stuart Hall; a Michel de Certeau y también a Gramsci. Ver *Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales UNJU* (17 de junio de 2021).

<sup>7</sup> Con ocasión del doctorado *honoris causa* otorgado a Martín-Barbero en 2010 por la Universidad de Antioquia (Medellín), Fabio López de la Roche analizó la riqueza e

## ¿Qué diría Jesús en una reunión como esta?

Respondo una de las preguntas que Pablo Alabarces y Laura Jordán plantearon para la reunión de la cual surgieron los textos de este libro. Lo primero, es que se sentiría sumamente alegre por la “juntanza” de latinoamericanos. Ya Renato Ortiz destacó su capacidad para congregar, García Canclini celebró “una vida que facilitó las conversaciones” y Pablo Alabarces también ha resaltado cómo Jesús abordó los problemas con visión y pasión por toda América Latina.<sup>8</sup>

Jesús activaría su gran capacidad de escucha, de cara al diálogo intergeneracional, pues tenía mucho interés por los jóvenes y por las nuevas generaciones de investigadores. Sentiría satisfacción con la “revoltura” entre disciplinas, y con toda certeza nombraría y propondría reflexiones sobre los más recientes cambios científicos, informáticos y tecnológicos que renuevan los procesos de comunicación y cultura; innovaciones frente a las cuales siempre se mostró curioso y fascinado, no solamente alerta y crítico.<sup>9</sup> Reconoció cómo los cambios comunicativos, que las tecnologías electrónicas propician, conllevan nuevos modos de producción cultural y estética que transgreden las nociones y quehaceres canonizados por artistas, académicos y críticos (2009, p. 18). Estaría redefiniendo unos conceptos e inventando otros, de cara a la cambiante realidad social. Pues su reflexión cultural se nutría del mundo de vidas humanas y armazones institucionales.

---

importancia de la obra de Martín-Barbero en el contexto colombiano e internacional.

<sup>8</sup> Néstor García Canclini y Renato Ortiz se expresaron en el encuentro virtual de amigos y colegas de Martín-Barbero – de España y Latinoamérica – organizado por los profesores Tulio Hernández de la Universidad Central de Venezuela y Germán Rey de la Universidad Javeriana de Colombia, tres días después del fallecimiento del maestro. Ver *Universidad del Valle* (15 de junio de 2021). Pablo Alabarces se expresó en el evento organizado y transmitido por la Universidad Nacional de Quilmes, coordinado por Guillermo Mastrini. Ver *Maestría en Estudios Culturales UNQ* (16 de septiembre de 2021).

<sup>9</sup> Julián González y Rocío Gómez (2022) se refieren a “las nuevas tecnologías de base informática, funcionamiento digital e infraestructura microelectrónica”.

Bosquejaría la reconfiguración actual de subjetividades, identidades y sociabilidades: movimientos globales, pero a la vez “fragmentación y liberación de las diferencias” (2009, p. 29). Por último, con ojos aguzados estaría atento a las “insurgencias de nuevo cuño”, como las llama Rossana Reguillo (2017); tanto las que actúan en las calles como a través de las redes. Tras el levantamiento popular de 2021 en Colombia, que fue especialmente fuerte en Cali, Alejandro Ulloa planteó que las prácticas y grupos humanos expresivos de “lo popular no representado” (jóvenes, mujeres, jubilados, discapacitados, festividades, cosmovisiones mágicas, otros) y de “lo popular reprimido” (los condenados a subsistir en los márgenes de lo social) fueron quienes se juntaron para producir el estallido social; y nos recordó que ya habían sido muchos años antes visualizados por Martín-Barbero como el “pueblo”, enorme pero diverso.<sup>10</sup>

En sus últimos años Martín-Barbero hizo hincapié en “meterle país a la universidad”; y diseñó una agenda programática de tareas posibles de ser impulsadas desde los campos de la comunicación y la educación en varios países latinoamericanos (2009). De hecho, durante sus años de profesor universitario fue un “agitador”. En sus palabras: necesitamos “un mínimo de utopía sin el que la crítica se queda en mera queja, mucho más preñada de nostalgia que de futuro” (2002, p. 11).

Y, a propósito del futuro, es clave recordar que las reflexiones de Jesús Martín-Barbero, sus preguntas, preocupaciones y llamamientos siempre estaban adelantándose a pensar el mañana. Ese rasgo de su talante también reveló sus intuiciones de poeta: explorar el hoy para avizorar lo venidero. Y, primordialmente, lo venidero deseable que debemos construir entre todos.

<sup>10</sup> En el homenaje virtual realizado tras su fallecimiento, por el profesorado de la escuela de comunicación y periodismo que Martín-Barbero fundó en 1975 en la Universidad del Valle, en Cali, Alejandro Ulloa habló de las categorías de “lo popular no representado” y “lo popular reprimido”, retomándolas de Guillermo Sunkel. Ver *Escuela de Comunicación Social* (7 de julio de 2021).

## Bibliografía

Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (octubre-abril de 2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión. Estudios de comunicación y Política*, (37), 13-22.

Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (eds.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

*Escuela de Comunicación Social* (7 de julio de 2021). Pensar la ciudad hoy: en diálogo con Jesús Martín-Barbero. [Video de Facebook]. <https://www.facebook.com/escueladecomunicacion/videos/513563156616283>

*Escuela Comunicación Social* (23 de junio de 2022). Cátedra Jesús Martín-Barbero y la vigencia de su pensamiento. [Video de Facebook]. [https://www.facebook.com/watch?ref=search&v=349536174014253&external\\_log\\_id=6227c578-3b79-4683-b433-e345ffaea8c0&q=escuela%20comunicaci%C3%B3n%20univalle](https://www.facebook.com/watch?ref=search&v=349536174014253&external_log_id=6227c578-3b79-4683-b433-e345ffaea8c0&q=escuela%20comunicaci%C3%B3n%20univalle)

*Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales UNJU* (17 de junio de 2021). ¿Qué es lo popular hoy? [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=fpyJN\\_GGG\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=fpyJN_GGG_0)

Giménez, Gilberto (2017). *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales.

Gómez, Rocío y González, Julián (2022). *Lo 0.0: máquinas para educar y pensar a mano*. Cali: Universidad del Valle.

Greco, Monica y Stenner, Paul (eds.) (2008). *Emotions: A social science reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

Huergo, Jorge y Morawicki, Kevin (2016a). *Memoria y promesa*. La Plata: EDULP.

Huergo, Jorge y Morawicki, Kevin (2016b). *Memoria y promesa*. Bogotá: Paidós.

Huergo, Jorge y Morawicki, Kevin (2016c). *Memória e promessa*. Porto Alegre: Sulina.

López de la Roche, Fabio (2010). Jesús Martín-Barbero: Generador de conocimiento transdisciplinar y latinoamericano comprometido. En *Folios* (pp. 31-34). Medellín: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.

*Maestría en Estudios Culturales UNQ* (16 de septiembre de 2021). Homenaje a Jesús Martín-Barbero desde las industrias culturales. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=oMmGBz8tO4E>

Martín-Barbero, Jesús (coord.) (2009). *Entre saberes desechables y saberes indispensables. Agendas de país desde la comunicación*. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung.

Martín-Barbero, Jesús (2002). *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Norma.

Martín-Barbero, Jesús ([1972] 2019). *La palabra y la acción: por una dialéctica de la liberación* [Tesis de doctorado Universidad de Lovaina]. Universidad Nacional de Quilmes y Pontificia Universidad Javeriana.

Marroquín, Amparo (2015). *La categoría de “lo-popular masivo” en el pensamiento de Jesús Martín-Barbero* [Tesis doctoral]. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

Martínez, Tomás Eloy (1999). *El sueño argentino*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

Nussbaum, Martha (2013). *Political emotions. Why love matters for justice*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Reguillo Rossana (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Guadalajara: ITESO.

Remedi, Gustavo (ed.) (2021). *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial.

*Universidad del Valle* (15 de junio de 2021). Adiós a Jesús Martín-Barbero. Homenaje despedida. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=lENl2ToyQB0>

Valenzuela Arce, José Manuel (coord.) (2003). *Los estudios culturales en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



## Sobre los autores y las autoras

**Pablo Alabarces** es doctor en Sociología por la University of Brighton, Inglaterra. Es profesor titular de Cultura Popular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investigador superior del CONICET. Ha sido Senior Fellow del Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS) en 2020. Entre sus libros publicados se cuentan *Fútbol y Patria* (2002, publicado en Alemania por Surkamp en 2010 y reeditado en la Argentina por quinta vez en 2022); *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios* (2014), que obtuvo el Segundo Premio Nacional de Ensayo Sociológico en 2018; *Historia Mínima del fútbol en América Latina* (2018, publicado por El Colegio de México; traducido al portugués por Ludopédio en 2022, y reeditado en 2023 en Buenos Aires); *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación* (2020), publicado simultáneamente en México, Argentina, Ecuador y Alemania; y *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (2021, en colaboración con Abel Gilbert). Está preparando, actualmente, una historia del rock en América Latina.

**Laura Jordán González** es doctora en Musicología por la Université Laval y académica del Instituto de Música de la Pontificia



Universidad Católica de Valparaíso. Ha sostenido una línea de investigación sobre la relación entre música y política centrada en el periodo dictatorial, con una especial atención a la Nueva Canción Chilena. Su último proyecto, “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile”, estudió estéticas vocales y representaciones sociales en músicas independientes. Es coautora junto a Andrea Salazar del libro *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem* (Ariadna Ediciones, 2022) y de artículos recientes publicados en *Cultural Critique*, *Revista de Historia*, *Studies in Latin American Popular Culture* y *Resonancias*. Actualmente lidera el proyecto “Culturas del casete: tecnología, escucha y participación”, que aborda usos pasados y presentes de este formato sonoro. Es investigadora principal del Núcleo Milenio CMUS e investigadora asociada al Anillo Género, biopolítica y creación, proyectos financiados en Chile por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo.

**Sarah Corona Berkin** es doctora en Comunicación, investigadora de la Universidad de Guadalajara, México, e investigadora emérita del Sistema Nacional de Investigadores (Conacyt). Ha sido Profesora de la UAM-Xochimilco de 1976 a 1997, profesora invitada en la Universidad de Florida, Gainesville, EUA (2005). También en la Universidad de Sofía, Tokio, Japón (julio de 2006), en la Universidad de Río de Janeiro, Brasil (2008) y en la Universidad de Bielefeld, Alemania (2011). Ha realizado trabajo principalmente en tres campos: 1) comunicación educativa, 2) historia de la fotografía indígena; 3) políticas educativas y libros de texto gratuitos. Su experiencia en estos temas la han llevado a proponer métodos dialógicos y horizontales para analizar los problemas epistemológicos y ético-políticos que enfrentan los diferentes tipos de conocimiento. Entre las principales distinciones que ha recibido se encuentran: Premio de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación y la Cultura (OEI); el Gold Addy Award de la American Advertising Federation, por la investigación Intercultural para el calendario Wixárika; y el premio Tenamaztle por parte del Centro

Universitario del Norte de la UdeG. Es fundadora y desde 2018 es directora del Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS). Su último libro es *Entre miradas. 25 años de fotografía wixárika*, CALAS/UdeG, 2024.

**Felipe Trotta** es musicólogo y doctor en Comunicación y Cultura por la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Es profesor del Departamento de Estudos Culturais e Mídia de la Universidade Federal Fluminense (UFF) e investigador del CNPq. Es autor de los libros *Annoying Music in Everyday Life* (Bloomsbury, 2020), *No Ceará não tem disso não* (Folio Digital, 2014) y *O samba e suas fronteiras* (Editora UFRJ, 2011), así como de distintos artículos y capítulos de libros sobre música, cultura y sociedad. Coordina el Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura (MusiLab) en la Universidade Federal Fluminense y ha sido presidente de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL, 2020-2022).

**Natalia Bieletto-Bueno** es maestra en Musicología Histórica (UNAM) y doctora en Musicología Cultural (UCLA). Trabaja en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor (Chile). Coordina el Núcleo de Investigación en Música, Sonido y Escucha. Ha desarrollado una línea de indagación sobre las culturas de la escucha y su relación con las subjetividades urbanas. Ha publicado sobre la música y músicos callejeros, y las políticas de control y gestión del espacio público. Ganadora del Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro (2018). Editora del libro *Ciudades Vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina* (Ediciones U Mayor, 2021). Miembro cofundadora de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha en México. Responsable de los proyectos “Prácticas sonoras en el espacio público” (PRODEP SEP, 2016-2018), “Subjetividades Urbanas y Experiencia de escucha. Teorías y Metodologías de Investigación” (Universidad Mayor, 2018-2020), “Manual de Educación Musical

Intercultural” (Universidad Mayor, FIIED, 2021), “Estudios aurales en América Latina. Teorías y Métodos” (Fondecyt Iniciación, 2024). Participa como investigadora en el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (ANID-CS2022\_016), financiado en Chile por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo.

**Marita Fornaro Bordoli** es doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid; ha obtenido el DEA en Música y Espectáculo de la Universidad de Salamanca y también en Antropología de las Sociedades Actuales de la misma Universidad. Es licenciada en Musicología, en Ciencias Antropológicas y en Ciencias Históricas por la Universidad de la República de Uruguay. Trabaja en esta universidad, donde se desempeña como responsable del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (Facultad de Ciencias Sociales) y donde fue profesora adjunta del Departamento de Musicología de la Escuela Universitaria de Música (1985-2021) y directora (2008-2012). Desde 2004 es responsable académica del grupo I+D “Artes Performáticas y Sociedad” (GIDMAPS). Ha publicado libros, artículos, fonogramas, ediciones críticas, materiales didácticos. Ha investigado en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, España, Portugal, Marruecos. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Ha sido presidenta (2010-2012) y secretaria (2012-2014) de la Rama Latinoamericana de la IASPM; es *Liaison Officer* del ICTMD para Uruguay. Obtuvo el Premio de Musicología “Casa de las Américas” 2020 con el libro *Más allá del humor. Articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga uruguaya* (La Habana, Casa de las Américas, 2024).

**Christian Spencer Espinosa** es sociólogo y músico, profesor titular y académico del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) en la Facultad de Ciencias Sociales y Artes de la Universidad Mayor, Chile. Es también director del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) de la Asociación Nacional de

Investigación y Desarrollo (ANID), 2022-2025. Obtuvo su doctorado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid en régimen de cotutela con la Universidad Nova de Lisboa (2015). Sus líneas de investigación contemplan aspectos de política, cultura popular y música tradicionales y folclóricas latinoamericanas. Ha publicado artículos y *dossiers* en diversas revistas y libros en Europa y América. Entre sus últimos libros están *Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)* (2017, reeditado en 2021), *Comunicación y Cultura Popular en América Latina* (con Ch. Sáez y A. Vera, U. Mayor, 2022) y *Music, Culture and Politics in Latin America* (Routledge, 2026, con L. Jordán). Ha sido docente en la Universidad de Chile, Universidad Católica, UNAM, Universidad Iberoamericana y Universidad de Guanajuato, y profesor visitante en Brasil, México y Estados Unidos.

**Felipe Bórquez Aguilar** es músico e investigador independiente. Estudió piano con el profesor Gabriel Coddou Espejo en la Academia de Música de Ancud y continuó sus estudios de dicho instrumento con María Iris Radrigán en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde obtuvo la licenciatura en Música, mención Musicología. En su trayectoria destaca la colaboración con la cantante Juga, con quien exploró música rapanui y repertorio de la cantante francesa Édith Piaf, lo que los llevó a presentarse en importantes teatros de Argentina (2014-2015) y en Rapa Nui (2012, 2013 y 2017). Formó parte de los grupos de cueca Los Chinganeros y Los Corrigüela. Actualmente es parte del colectivo “Casa H”, donde trabaja en el ámbito de la enseñanza, gestión cultural y producción musical. Es tecladista del grupo La Plaza del Puma. Trabaja como asistente de investigación en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor (CIAH). Ha colaborado en la música para varias obras de teatro como *Escuela* (2013), de Guillermo Calderón; *Unidad Popular* (2017), de la compañía Teatro Síntoma y los musicales *Quédate Conmigo* (2022) y *Hit* (2023).

**María Luisa de la Garza** es licenciada en Literatura Latinoamericana con especialidad en crítica literaria, doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y con estudios de posgrado también en Lingüística y en Antropología Social. Profesora en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas desde 2006, su ámbito de investigación son los vínculos entre música, ética y política, con dos líneas bien consolidadas: los estudios del corrido y la etnomusicología chiapaneca. Integrante del cuerpo académico Estudios Críticos en Comunicación, Política y Cultura, fue secretaria y luego presidenta de la rama latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (2014-2018) y coordinadora de la Red Napiniaca de Etnomusicología (2012-2018). Entre sus libros se cuentan *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares* (2007, Premio Iberoamericano de Ciencias Sociales “Cortes de Cádiz”), *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes* (2008), *La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas* (2018, coeditado con Carlos Bonfim) y *Etnomusicología desde Chiapas. Ritualidades contemporáneas* (2023, coeditado con Roberto Campos Velázquez).

**Julio Mendivil** es etnomusicólogo, charanguista y escritor peruano radicado en Austria. Estudió Etnomusicología en el Departamento de Etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia (1994-2000), en Alemania. Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, así como profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012), el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015), la cátedra de etnomusicología de la Universidad Goethe de Frankfurt y ha sido presidente de IASPM-AL (International Association for the Study of Popular

Music-Rama Latinoamericana) entre 2012 y 2016. Actualmente es profesor de Etnomusicología de la Universidad de Viena, Austria.

**Wilfried Raussert** es catedrático de Estudios Norteamericanos y director del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Es director de la Asociación Internacional de Estudios Interamericanos y forma parte del comité directivo de CALAS; también es fundador de la Black Americas Network y editor principal de la revista *fiar forum for interamerican research*. Como científico y artista multidisciplinar, trabaja recientemente en la relación entre creatividad, investigación y transferencia de conocimientos culturales a un público más amplio. Recientemente ha publicado los libros *Black Power in Hemispheric Perspective* (2022) y *'What's Going on': How music shapes the social* (2021).

**Pablo Semán** es sociólogo y antropólogo. Sus investigaciones se han centrado en las experiencias religiosas, musicales, literarias y políticas de los sectores populares. Entre sus libros cabe mencionar *Bajo continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, así como *Gestionar, mezclar, habitar: claves de los emprendimientos musicales independientes* (en coautoría con Guadalupe Gallo), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (coeditado con Pablo Vila) y *Vivir la fe: entre el catolicismo y el pentecostalismo, la religiosidad de los sectores populares en la Argentina*. Es investigador del CONICET y profesor del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

**Victor Vich Flores** es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ha sido profesor invitado en diversas universidades en los Estados Unidos y en América Latina. Es autor de diferentes libros sobre arte peruano, políticas culturales y literatura contemporánea. Destacan entre ellos: *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), *Poéticas del duelo: ensayos sobre*

*memoria, arte y violencia* (2015), *Desculturtizar la cultura: las políticas culturales como forma de acción política* (2014) y *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles* (2021).

**Chiara Sáez Baeza** es socióloga, doctora en comunicación y posdoctorada en políticas públicas. Profesora asociada de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Autora de *TV digital en Chile: Políticas públicas y democracia* (2014) y *Apuntes para una historia de la comunicación alternativa en Chile* (2018). Ha sido coeditora y coautora de *La Comunicación desde Abajo*, sobre la comunicación alternativa en España (2021), con Alejandro Barranquero, y de *Comunicación y cultura popular en América Latina: nuevas perspectivas en tiempos de crisis* (2022), en coautoría con Christian Spencer y Antonieta Vera. Actualmente se encuentra cerrando una trilogía sobre televisión y democracia cuya primera publicación es el libro *Pluralismo TV* (2023), en coautoría con Felipe Riffo, Javier García y Jorge Avilés, al cual sigue un libro sobre TV de proximidad y otro sobre TV comunitaria, que serán publicados durante 2024. Es responsable de los proyectos divulgativos [www.culturapopular.cl](http://www.culturapopular.cl), [pluralismotv.org](http://pluralismotv.org) y [www.regulacionconvergente.com](http://www.regulacionconvergente.com). Es experta en temas de Televisión, Comunicación alternativa y Políticas de comunicación. Para más información, ver <http://www.icei.uchile.cl/instituto/estructura/cuerpo-academico/chiara-saez-baeza>

**Gustavo Remedi** es magister y doctor en Literatura de España y América Latina por la Universidad de Minnesota. Desde 2012, es profesor titular del Departamento de Teoría, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Uruguay. Es autor de *Murgas: El teatro de los tablados. Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares* (1996); *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas, 1910-1930* (2009), en coautoría con D. Bouret, y *Vista desde el Norte: Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos* (2011), así como responsable de las compilaciones *La dictadura contra las tablas: teatro*

*uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2009), coeditada con R. Mirza; *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (2015); *Vistas cruzadas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos en la década de los 90* (2016); *Los lenguajes de la memoria: teatro uruguayo e historia reciente* (2017) y *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (2020). Prepara un nuevo libro: *La escena plebeya: teatro popular, teatralidades carnavalescas*.

**Omar Rincón** es profesor titular de la Universidad de los Andes, Colombia. Entre otros libros es el compilador de *Culturas bastardas: Entre lo popular y lo coolture* (Prometeo Libros, 2021), *Se juega como se vive: Las culturas del fútbol en Colombia* (Ediciones Uniandes, 2021), y *Narcolumbia* (Universidad de los Andes, 2020), junto a Lucas Ospina y X Andrade.

**Dulce A. Martínez Noriega** es profesora-investigadora de tiempo completo adscrita al Departamento de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Conacyt Nivel I y doctora en Sociología (UAM-A). Líneas de investigación: sociología de la música, estéticas sonoras y capitalismo cultural; identidades emergentes y artivismo musical; juventudes y redes sociodigitales. Coordinadora y coautora de los libros *Viralidad, política y estética de las imágenes digitales* (Gedisa y UAMX, 2019), y *Transformaciones de la música contemporánea* (UAMX, 2021).

**Valeria Añón** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora independiente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Es profesora titular de Literatura Latinoamericana I en la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en literatura latinoamericana colonial, en particular en literatura mexicana, novohispana y andina de los siglos XVI y XVII. Ha desarrollado un extenso trabajo teórico-crítico



en el cruce entre Estudios Culturales y Estudios Coloniales, y en la revisión crítica de teorías poscoloniales y decoloniales en América Latina y el Sur Global. Entre sus publicaciones se cuentan *500 años de la conquista de México. Resistencias y apropiaciones* (CLACSO, 2022); *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* (Corregidor, 2012) y las ediciones del *Compendio histórico de los reyes de Texcoco* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, junto a Clementina Battcock (México, Gobierno del Estado de Texcoco, 2022); *La conquista de México. El Libro XII de fray Bernardino de Sahagún* (Corregidor, 2016).

**Mario Rufer** es historiador por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Maestro y doctor en Estudios de Asia y África, Especialidad Historia y Antropología, por El Colegio de México. Actualmente es profesor-investigador titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Sus líneas de investigación se orientan a los estudios culturales y la crítica poscolonial, los estudios de subalternidad y los usos sociales del pasado y de la temporalidad: nación e historia pública, memoria comunitaria, museos, archivo y patrimonio. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACyT. Entre sus libros como autor o editor se encuentran *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales* (El Colegio de México, 2010); *Entangled Heritages. Postcolonial uses of the past in Latin America* (coeditado con Olaf Kaltmeier, Routledge, Londres, 2017); *Indisciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura* (coeditado con Frida Gorbach, Siglo XXI y UAM, 2017); *La colonialidad y sus nombres* (CLACSO y Siglo XXI Editores, 2022).

**Maritza López de la Roche** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Campinas, Brasil, y magíster en cine y televisión por la Universidad de Londres. Ha investigado sobre niñez, medios de comunicación y educación. Tras jubilarse de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en Cali, Colombia,

actualmente desarrolla trabajo empírico e investigación fundamentados en la experiencia estética, las artes y los derechos culturales, con docentes y escolares en los grados correspondientes a infancia y adolescencia. Algunos de sus libros publicados son: *Formación estética de pies a cabeza* (Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2021), *Noticias y chocolates. Saberes y sabores con los niños y las niñas* (Comisión Nacional de TV de Colombia, 2008) y *Los niños como audiencias* (Proyecto Infancia Ministerio de Comunicaciones de Colombia, 2000).



Este libro colectivo propone un debate sobre las categorías del título –cultura popular, subalternidad y decolonialidad en América Latina–, entrecruzadas y entretejidas con el campo de los estudios sobre música popular en el continente: estudios que han cobrado especial interés en los últimos años a partir de la relevancia de los usos de la música popular en distintos casos de movilización política reciente. El libro propone el establecimiento de un diálogo entre disciplinas, objetos y campos de trabajo, con el objetivo de comprender con mayor inteligencia los mundos populares del continente, utilizando experiencias, saberes y metodologías provenientes de prácticas académicas diversas.

