

POR LA CINTURA CÓSMICA DEL SUR

A propósito de un debate sobre música y culturas populares

Alabarces, P. y Jordán González, L. (Coords.). (2024), *Canción con todos: Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*. CLACSO

Norberto Cambiasso

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Quilmes
Argentina.

ncambiasso@gmail.com – <https://orcid.org/0009-0009-3493-9685>

Identificadores permanentes

ARK:<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/jpehlmjij>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2025.10933>

El libro *Canción con todos* es el resultado de un encuentro que tuvo lugar en la ciudad de Guadalajara, México, en marzo de 2023. Editado bajo la coordinación de Pablo Alabarces y Laura Jordán González, reúne quince ponencias de especialistas, provenientes en su mayoría de América Latina, que trabajan la relación entre música y cultura popular.

En su introducción, Alabarces y Jordán González presentan los trabajos y formulan algunas consideraciones de índole general acerca de la intersección entre lo popular y lo masivo. Prolongan una línea que recupera las preocupaciones de Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones*, publicado en 1987 y hoy devenido clásico. Su noción de “revoltura de pueblo y masa en lo urbano”, pareciera no haber perdido ni un ápice de actualidad. De hecho, el libro culmina con un sentido homenaje a la figura del teórico español, colombiano por adopción, por parte de Maritza López de la Roche.

El volumen apela a algunas tradiciones teóricas de antaño: los Estudios Culturales, cierta ‘Historia desde abajo’ en la línea de historiadores como E. P. Thompson y Peter Burke, las categorías de *hegemonía* y de *subalternidad* de ascendencia gramsciana. E incorpora perspectivas más recientes: la sociología de la cultura, la antropología interpretativa devenida posmoderna, la llamada ‘Nueva Musicología’, una concepción de *opinión pública* -habermasiana en sus orígenes y reformulada para las “necesidades” de los grupos subalternos-, y los estudios poscoloniales, fundamentalmente en su versión latinoamericana desde el punto de vista de las políticas de la ‘decolonialidad’.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



Según Alabarces y Jordán González, la categoría de *populismo* reduce “la densidad de significados de ‘pueblo’ y ‘popular’ hasta la caricatura”. Su fantasma, sin embargo, persiste, irredento, en la mayoría de los artículos. El antídoto consistiría en recuperar los conflictos y las desigualdades “de clase, de género, de raza, de edad o de territorio” (p. 17). Tal desafío, no menor, apunta a establecer un concepto de lo *popular contemporáneo* (si se me permite plantearlo en estos términos) que eluda, a la vez, la mera reducción antropológica a lo folclórico y los cantos de sirena de la industria cultural: ese monstruo bifronte de intereses comerciales y masificación estandarizada. Para decirlo con expresiones más sencillas, ligadas al debate angloamericano; de lo que se trata es del improbable pero no imposible hallazgo de una noción de *popular* equidistante de las tentaciones de lo *folk* por un lado y de lo *pop* por el otro. La búsqueda de ese *Shangri La* que sustituye la utopía ficticia por cierta identidad latinoamericana que ya estaba en el programa de Martín Barbero y que supone, en sus propias palabras, “una diferencia que no se agota en el atraso” (1987, p. 164).

Una primera parte de *Canción con todos*, dedicada a los estudios de casos, ofrece una variopinta selección de músicas. En la Introducción leemos que “la noción de ‘canción’ del título cumple una función operativa articuladora” (p. 18). Bajo este paraguas son convocados múltiples estilos: corridos, samba, murga, reggaetón, cumbia, rock, world-music, nueva canción, canción de protesta, etc. Si todos ellos caben por igual en las prácticas de la *canción*, este término deja de ser distintivo.

Atendiendo a un interdicto frecuente en los análisis académicos sobre música, cualquier instancia evaluativa sobre operaciones estéticas se ve descartada como irrelevancia. No dudo de que todos los géneros y subgéneros tienen derecho a la existencia. De hecho, existen y se desarrollan sin que nadie les pregunte su opinión a los críticos. Pero este ideal democrático, respetado en los Departamentos de Estudios Culturales, no da cuenta de las profundas simpatías y antipatías, complicidades e inquinas que caracterizan las realidades sociales e institucionales en las que, inevitablemente, todo género nace, se hace, compite, se desenvuelve, se reproduce, y aun perece. Así, el *progresivo* se articuló en una relación ambigua con la tradición musical afroamericana por un lado, la herencia de la música culta burguesa por otro y las posibilidades de una recuperación de linajes autóctonos (*folk*), como tercer término del polinomio. El *punk* surgió en protesta contra el establishment rockero de mediados de los ’70. El *folclore* despreció durante mucho tiempo a los rockeros como ‘agentes del imperialismo’.

Podemos estar de acuerdo con Pablo Semán cuando afirma en su texto “Etnografía, corporativismo académico y culturas populares”:

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. (p. 231)

Tal voluntad por permanecer equidistante del “doble extravío del sociologismo y el esteticismo” se convierte en un arma de doble filo cuando, como en muchas de las ponencias reunidas, las consideraciones estéticas y, a veces, aún las sociológicas, pasan a un segundo plano. Consideremos esto con mayor detalle en un caso escogido entre otros, “La emergencia de ‘antinarcorridos’”. María Luisa de la Garza tematiza la evolución de la narco-cultura y advierte sobre la producción exorbitante de narcocorridos que legitiman el crimen organizado. En una nota al pie consigna la existencia de “líneas de producción de corridos ‘pesados’” (p. 168) de compañías discográficas viejas y nuevas. Más allá de rastrear el número de visualizaciones en internet de algunas canciones, omite diligencias mayores para demostrar, o refutar, si esa industria discográfica sobredetermina la producción, difusión y recepción de corridos en México.

A una limitación similar se ciñe Felipe Trotta en su texto “Des-silenciamiento y saturación”, que versa sobre la *roda do samba* en Pedra do Sal, en la ‘Pequeña África’ de Río de Janeiro. Preocupado por resaltar las raíces africanas del género, invoca dicha música como aliada en la lucha contra el racismo y le concede una dimensión política que se encarnaría en la ocupación del territorio. Apunta que el *pagode* que resuena en el vecino Largo da Prahna constituye una comercialización del samba. El autor minimiza este proceso paralelo: para él, *samba* y *pagode* son, al fin de cuentas, igualmente antirracistas.

La remisión genealógica a un tronco ancestral común no borra una serie de diferencias -históricas, sociales, estéticas y, fundamentalmente, de estatuto comercial. El samba detentaba una impronta social, el pagode peca de un romanticismo edulcorado; uno era más rítmico, “batucado”, el otro es más melódico y cadencioso; lo acústico prevalecía en el primero, el segundo apela a lo eléctrico e incluso a sintetizadores, etc. Se dice que el *samba*, el *funk*, el *rap* recuperan la historia olvidada de la esclavitud. Puede ser. Pero no todos lo hacen del mismo modo, porque las coyunturas históricas a las que pertenecen son disímiles. Y la ocupación sonora del espacio público no garantiza *per se* ni un posicionamiento ideológico ni, mucho menos, parejos propósitos, eficacias y efectos políticos.

Hacer de la categoría de mediación de Barbero una suerte de fetiche teórico no resuelve las dificultades de varios de los textos singulares que integran *Canción con todos*. En “‘Sonando Flaite’ o el salvaje renovado”, Natalia Bieletto Bueno describe al *flaite*, el habitante chileno de la periferia urbana (“la población”, la ‘villa’ argentina). La autora es proclive a traducir la mera “agencia sónica” a una “agencia social” sin fisuras. Y apela a un aparato teórico sofisticado, -que delata familiaridad con *Acoustic Territories*:

Sound Culture and Everyday Life de Brandon LaBelle y a conceptos como *abyección aural* o *ensamblajes de escucha* para demostrar que la canción (sub)urbana del flaite, especie de reggaetón o cumbia 420 a la chilena, simboliza y condensa la experiencia social de la marginalización. Pero ¿qué sucede con esa experiencia cuando, como canta Pablo Chill-E, “los flaite (están) haciendo money”? La preocupación (legítima) con la estigmatización de la marginalidad debería completarse con un análisis de las condiciones materiales en las que se desenvuelven este tipo de músicas. No sea cosa que la fascinación por los sujetos subalternos acabe por recaer en un idealismo sin discernimiento.

El artículo de Omar Rincón y Dulce Martínez Noriega, “Cooltures bastardos: narco, reguetón y algo más”, figura en una segunda parte del libro, donde se agrupan textos de carácter y objetivos más teóricos. Aunque la teoría que los autores reivindican para sí sea la de “un pensar reciclaje” y “un investigar dee-jay”. Parten de la convicción de que “lo popular ha sido algo muy latino” (p. 308). Y ven a ese popular latino atravesado por la cultura digital y lo pop: “existe en el relato más que en la teoría, en la experiencia de lo común y lo festivo” (p. 310) y se define por una “coolture” (el concepto o neologismo que acuñan y proponen aquí) que daría cuenta de una subjetividad millennial distintiva de la generación digital del *like*. Según esta hipótesis, dejamos de ser masa para convertirnos en creadores (digitales), en hacedores del gusto (taste-makers) y cazadores de tendencias (coolhunters). Un consumo del yo que pretende hacerse pasar por contracultura, una nueva figura del crítico cultural que obraría sin mediaciones y que, como la paloma de Kant, volaría mejor porque está volando en el vacío, en la ausencia de aquellas mediaciones (sin renunciar por ello a reclamarse de esta categoría de Barbero desde el inicio mismo del texto). Lo popular a comienzos del siglo XXI se trastoca en un “popular bastardo”, una cultura efervescente, de absorción rápida y fácil de contenidos, orientada al consumo indiscriminado y sin mayor conciencia de la proveniencia de sus referentes culturales. La apología de la narco-cultura, o al menos de su movilidad ascendente, como modelo aspiracional, gusto hegemónico de la época y con el reguetón como su soundtrack privilegiado. La celebración de una ética capitalista a ultranza: “conseguir dinero, gastarlo en consumos y exhibirlo en apariencias” (p.323). Según los autores, Trump, Bukele, Cristiano Ronaldo, Lebron James, las Kardashian, Bad Bunny o Karol G. constituyen los modelos aspiracionales de este narcocapitalismo de nuevos ricos. Solo en las conclusiones moderan su entusiasmo apologético para admitir que “esta felicidad capitalista debe ser comprendida, analizada, criticada e intervenida” (p. 323). Pero nada dicen de cómo debería llevarse a cabo (salvo mención a un par de estudios) ni de los condicionantes estructurales que la han hecho posible en primer lugar. Como si la glamourización de las superficies impidiera cualquier distancia crítica.

En un artículo sobresaliente, Laura Jordán González analiza la representación de lo mapuche en un par de canciones de Pascuala Ilabaca y su grupo Fauna. “Incidencias sonoras del indigenismo” rastrea el indigenismo musical en Chile partiendo de la música araucana de Carlos Isamitt, pasa por la apropiación ambigua de semejante

herencia en la Nueva Canción Chilena, y arriba a la fusión del rock progresivo con lo andino en grupos como Los Jaivas. Una filiación que parece reconocer la propia Ilabaca. Jordán González está atenta a los detalles formales de las piezas: los arreglos musicales y las elecciones armónicas, el desarrollo de las texturas y los patrones rítmicos, los interludios instrumentales y el uso de las tecnologías del estudio de grabación para obtener lo que la autora denomina una “exotización de segunda mano”, mediada por las escuchas que desencadenan la “imaginación indigenista” de Pascuala y su grupo. El texto concluye con la propuesta de un indigenismo no esencialista, que evite la mera folclorización de la cultura mapuche y, en cambio, esté mediada por las convenciones de la world music y la fusión rockera. Un multiculturalismo a resguardo de la típica apropiación cultural en términos de identidad folclórica. Y la posibilidad de una plurinacionalidad futura.

Esta parece ser también la preocupación de Julio Mendívil en su notable “Cien años de choledad”: un análisis de la representación de lo popular por lo culto, en particular, la manera en que una *Intelligentsia* de izquierda trató de hacer sentido de lo cholo. Mendívil advierte sobre el perpetuo riesgo de esencialización de aquello que el propio José Carlos Mariátegui denunciaba como “el problema del indio”. Una postura que ilustra bien José María Arguedas y repiten sus sucesores izquierdistas: la de celebrar la “andinización” y, a la vez, lamentar su desfolclorización. Cierta reticencia ante su modernidad, ante la pérdida de identidad por temor a la estandarización de sus variaciones regionales por el avance de los medios masivos. Esta contraposición entre lo masivo y lo popular ha sido propia de una izquierda peruana que abrazó la Nueva Canción sobre el modelo chileno: la música popular como conciencia de clase más que como expresión de los sectores populares. De allí el desprecio por géneros como el huayno y la cumbia que, si bien responden a patrones consumistas, parecieron por un momento ofrecer cierta actualización de las músicas tradicionales. Según Roberto Miró Quesada, lo popular no derivaría de la procedencia social sino del posicionamiento político. La ambigüedad entre un desvío hacia lo masivo y la posibilidad de una nueva identidad. Mendívil, sin pontificar al respecto, hace las preguntas correctas y deja las respuestas abiertas. La última, en particular, es la más desafiante, en el contexto de buena parte de las ponencias que integran este volumen: “¿Es lo popular apenas una dimensión de la cultura que designa lo subalterno en contraposición a lo letrado?”

El subtítulo del libro, *Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*- parece inclinarse por una respuesta afirmativa. En “La colonialidad en tensión”, sin embargo, Valeria Añón y Mario Rufer, apuntan a una crítica “desde adentro” de la perspectiva decolonial que hace suya la mayoría de las ponencias. Sin abjurar de semejante posicionamiento teórico, asumen que debe ser sometido a una revisión profunda. Buscan recomponer el lazo entre estudios culturales, teoría poscolonial y giro decolonial, que, aun sin desarrollarlo, es un implícito en otros textos. Resulta difícil hacer justicia en tan breve espacio a la densidad conceptual del artículo. Digamos tan solo que se mete de lleno en “la disputa por la colonialidad” y advierte sobre la debilidad de una concepción decolonial cuyos cultores tienden a postular con

señas de identidad regionales, como si fuera la llave de un teorizar específicamente latinoamericano. Como debilidades sintomáticas enumeran: la vocación por encontrar en el análisis lo que la teoría propone (lo popular, lo subalterno, la diferencia o la alteridad); el uso discutible de los archivos; la tendencia a la descontextualización y la deshistorización de las fuentes; cierto reduccionismo que subestima los mediadores de los textos; el gesto metonímico que identifica la parte con el todo, el caso con el archivo completo; la jerga que concede al léxico decolonial un carácter excluyente; un discurso monolingüe que hace de la subjetivización, centrada en un yo muy marcado, un mecanismo que expulsa al otro en favor de la experiencia del propio analista; cierto voluntarismo que difumina la cualidad reflexiva de las argumentaciones; y, *last but not least*, “una hiperrepresentación del término (colonial) y su campo semántico” que se lleva de maravilla con las corrientes académicas propiciadas por los centros hegemónicos del saber. En un nivel que excede lo meramente metodológico, los autores critican la dificultad para comprender la relación estrecha entre soberanía moderna y legitimación de la conquista.

El lector escéptico se preguntará qué queda del posicionamiento teórico de la decolonialidad después de ser sometido a semejante demolición conceptual: a sus defensores corresponde dar una respuesta.

Un par de artículos apelan a la categoría antitética de esfera pública, con sus connotaciones habermasianas en defensa de la Ilustración y la Modernidad. La modifican a través del prisma de sus propias preocupaciones teóricas, que siguen la línea general del volumen. En “Hallazgos y reflexiones sobre la esfera pública latinoamericana en clave de largo plazo”, Chiara Sáez Baeza la utiliza para reconstruir una esfera pública plebeya en la prensa gráfica chilena del siglo XIX. Invoca una “cultura popular ausente”, ni de masas ni obrera, que acoge a aquellas mayorías no integradas a los procesos de industrialización. Un concepto que busca agrupar a aquellos sujetos considerados residuales desde el punto de vista de los discursos hegemónicos sobre lo popular.

Por su parte, en “Al borde de la zona radioactiva”, Gustavo Remedi propone una taxonomía de las diversas formas de esfera pública (burguesa, plebeya, proletaria, de la producción, alternativas, etc.) para arribar a una “esfera pública popular” que dé cuenta de las prácticas culturales de los grupos subalternos. En estos textos, y en otros como el de Víctor Vich -que en su afán por deconstruir la línea divisoria entre naturaleza y cultura prolonga el gesto estético de una intervención urbana hasta fundirlo con la posibilidad de una acción política que exceda las limitaciones humanas para abrazar el reino de las plantas-, la música cede su centralidad temática a los esfuerzos por desarrollar un concepto de lo popular, de la cual el Pueblo, entidad un tanto metafísica jamás bien ponderada, se vuelve portador privilegiado.

Tal es el ostinato o *basso continuo* de la mayoría de las ponencias de este congreso. Pocas hablan de la música en sí. Y la mayoría desestima las estructuras materiales en las que cualquier música popular no puede menos que discurrir. Como si en el discurso de

la comunicación, el término *cultura de masas*, del que poco y nada se dice en este libro, hubiera sido eclipsado por el de *diversidad cultural*. Quienes compartan semejante perspectiva encontrarán su preferencia ratificada en mucho de lo que aquí se lee. Quienes, en cambio, desconfían de subalternidades y decolonialidades varias, añorarán desarrollos explicativos de un concepto de lo popular en su relación con la música que se defina por su complicada dialéctica con lo folk y la cultura burguesa, por un lado, y con la base material de su comercialización y de sus innovaciones tecnológicas por el otro. En su edad de oro, los Estudios Culturales -con el antecedente injustamente olvidado *The Jazz Scene* (1959) de Eric Hobsbawm- no soslayaron esta disyuntiva. Los más recientes enfoques poscoloniales simplemente han desplazado un problema cuya resolución no figura en la lista de sus preocupaciones más urgentes.

Un agradecimiento especial a Alfredo Grieco y Bavio por su lectura atenta y sus correcciones.

Referencias bibliográficas

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.