

PABLO ALABARCES

Pospopulares

**Las culturas populares
después de la hibridación**



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (BY-ND), lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado o construir sobre él. Para más detalles consúltese <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Para crear una adaptación, traducción o derivado del trabajo original, se necesita un permiso adicional y puede ser adquirido contactando publicaciones@calas.iat

Los términos de la licencia Creative Commons para reuso no aplican para cualquier contenido (como gráficas, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación Open Access y puede ser necesario un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y aclarar permisos está solamente con el equipo que reusa el material.

PABLO ALABARCES

Pospopulares

**Las culturas populares
después de la hibridación**



Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Juan Manuel Durán Juárez
**Rectoría del Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades**

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial

Primera edición, 2020

Autor
© Pablo Alejandro Alabarces

Published 2021 by



An Imprint of transcript Verlag
<http://www.bielefeld-university-press.de>

Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH,
Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5642-2
PDF-ISBN 978-3-8394-5642-8
<https://doi.org/10.14361/9783839456428>

Impreso y hecho en Alemania
Printed and made in Germany



**Centro María Sibylla Merian
de Estudios Latinoamericanos Avanzados
en Humanidades y Ciencias Sociales**

Sarah Corona Berkin
Olaf Kaltmeier
Dirección

Gerardo Gutiérrez Cham
Hans-Jürgen Burchardt
Codirección

Martin Breuer
Coordinación de Publicaciones

www.calas.lat

Gracias al apoyo de



**Federal Ministry
of Education
and Research**

En colaboración con



**EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA**



**UNSAM
EDITA**



**FLACSO
Ecuador**

CALAS. Afrontar las crisis desde América Latina

Este libro forma parte de los ensayos concebidos desde la investigación interdisciplinaria que se lleva a cabo en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), donde tratamos de fomentar el gran reto de analizar aspectos críticos sobre los procesos de cambios sociales. CALAS ha sido concebido como una red afín a la perspectiva de los Centros de Estudios Avanzados establecidos en distintas universidades del mundo y busca consolidarse como núcleo científico que promueve el desarrollo y la difusión de conocimientos sobre América Latina y sus interacciones globales. CALAS funciona en red, la sede principal, ubicada en la Universidad de Guadalajara (México), y las subsedes ubicadas en la Universidad de Costa Rica, Flacso Ecuador y Universidad Nacional de General San Martín en Argentina. Las instituciones latinoamericanas sedes están asociadas con cuatro universidades alemanas: Bielefeld, Kassel, Hannover y Jena; esta asociación fue impulsada por un generoso apoyo del Ministerio Federal de Educación e Investigación en Alemania.

La relevancia de estos libros, enfocados en el análisis de problemas sociales, trasciende linderos académicos. Se trata de aumentar la reflexión crítica sobre los conflictos más acuciantes en América Latina, como una contribución de primer orden para generar diálogos desde múltiples disciplinas y puntos de vista. Más allá de esto, el objetivo de estas publicaciones es buscar caminos para afrontar las múltiples crisis.

Como reconocidos analistas en sus respectivos campos de investigación, los autores nos invitan a ser copartícipes de sus reflexiones y a multiplicar los efectos de sus propuestas, a partir de su lectura.

Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier
Directores

Gerardo Gutiérrez Cham y Hans-Jürgen Burchardt
Codirectores

Índice

Introducción: ¿de qué <i>estábamos</i> hablando cuando <i>hablábamos</i> de lo popular?	13
---	----

Capítulo 1. Entre el baile y la insurrección: populares y letrados

La llave de las puertas del cielo: “yo los miraba vivir”	26
“Bárbaros, las ideas no se matan”	31
Un significante vacío	36
“De lo popular a lo masivo”: la cultura de masas como gran narrador	39
Carnaval, samba e fútbol: el <i>mestizaje</i>	42
Las indias cantoras en el Reino del Revés	46
“Dale tu mano al indio/dale que te hará bien”	51

Capítulo 2. Híbridos, (neo)populistas y plebeyos: de Sandro a Leo Dan, con escala en Juanga

Una muchacha y una guitarra	57
Medios y mediaciones: los textos fundadores	60
Consumos híbridos y mundializados	68
Neopopulismos de mercado	74
<i>Gourmets</i> plebeyizados	80
Funerales de (la cultura de) masas	89
Te he prometido (¿un lugar en mi biblioteca?)	92

Capítulo 3. Ladrones, ventrílocuos y subalternos 96

<i>Cuéntame tu vida</i>	96
Artistas y criminales	99
Relatos (sobre) infames: un “populismo negro”	105
Todavía bailamos	110
Ventrílocuos	114
Hay un subalterno que habla	118
La voz del amo paternal: <i>ego te patrimonializo</i>	124
Populismo político y populismo cultural	130
Un cierre vociferante	133

Capítulo 4. Culturas pospopulares o el retorno de lo popular 136

Lo que no se nombra no existe	136
Democracias afectuosas	138
Una recuperación de la clase	141
Hegemonicocentrismos, agencias y resistencias	146
Una esfera pública plebeya	153
Populares, subalternas y bastardas: algunas proposiciones, nuevas y viejas	155

Bibliografía comentada 162

Autor 185

Agradecimientos

Este libro fue pensado a lo largo de ocho años, pero se escribió en cuatro meses. Y no hubiera sido posible sin una beca del Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS), que me acogió por ese tiempo en su sede de la Universidad de Guadalajara, entre enero y marzo de 2020. La pandemia del COVID-19 interrumpió la última parte de la estadía: el mes de abril lo pasé encerrado en mi casa en Buenos Aires, aprovechando el impulso de los tres meses anteriores. No fue la crisis pandémica lo que permitió, entonces, encontrar el tiempo y la tranquilidad para poder escribir: ese espacio lo garantizó CALAS, que no sólo financió mi estadía, sino que me permitió vivir algunos de los meses más maravillosos de mi carrera por la combinación virtuosa de una hermosa ciudad, un espacio físico confortable y la compañía y amistad de un grupo de colegas inolvidable, que me rodearon de afecto, diálogo y buen humor. Este libro existe gracias a, en riguroso orden alfabético, Sarah Corona Berkin, Carmen Chinas, Gerardo Gutiérrez Cham, Jochen Kemner, Olivia Maisterra Sierra y José Antonio Villarreal, directores y staff de la sede Guadalajara; y a Martín Bergel, Anne Huffschnid, Selena Kemp, Héctor Leyva, Bruno López Petzoldt, Natalia Quiceno, José Vicente Tavares, Adrián Velázquez y Mara Viveros Vigo, colegas con los y las que coincidimos en todo o en parte del tiempo transcurrido. Un tiempo, para mí, sencillamente memorable.

Pero fueron ocho años, porque el primer impulso se lo dio Gilberto Giménez cuando me invitó a hablar en su Seminario Permanente de Cultura y Representaciones Sociales, en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM en 2012 (en el comienzo y en el final estará siempre México). Esa conferencia fue el primer trabajo que escribí en la dirección que culmina con este libro: Giménez lo compiló, como he narrado aquí, en la revista del Seminario y luego en un libro que editó en 2017. Siempre estaré en deuda con la confianza y la generosidad de Gilberto. En 2013, la invitación de Maritza López de la Roche a participar en un homenaje a Jesús Martín Barbero en Santiago de Cali fue un segundo gran impulso y un segundo texto, que se publicó en 2015 en la

revista *Alter/nativas*, del Center for Latin American Studies de la Ohio State University. Un año más tarde, otro querido colega, Juan Poblete, me invitó a participar de una serie de tres paneles en el LASA de 2014, en Chicago, con una presentación sobre el “giro en los estudios sobre cultura popular en América Latina”, de donde salió un tercer texto, que Juan editó en su libro *New approaches to Latin American studies: culture and power* (Nueva York: Routledge, 2018). Esos paneles fueron un estallido de ideas y discusiones, muchas de las cuales dejaron su huella en este libro.

A partir de esos dos acontecimientos es que este libro apareció como proyecto posible de investigación y escritura. El gran impulso se lo dio mi amigo y colega Mariano Siskind, que me abrió las puertas de la biblioteca Widener, en Harvard, durante un mes de 2015; cinco años más tarde, aún estaba leyendo materiales que compilé en esa estadía. La amistad y la generosidad de Mariano fueron, entonces, decisivas para que este libro cobrara forma (como la compañía, la conversación y el afecto de Rosario Hubert, Pablo Ruiz, Daniela Dorfman, la embajada porteña en Massachusetts). El mismo agradecimiento que le debo a Barbara Göbel, quien en 2016 me ayudó a consultar el fondo inagotable de la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, la meca de todo latinoamericanista. La acumulación de materiales que revisé en esas estadías coronó en 2017 gracias a Javier Auyero, que me invitó a consultar la Biblioteca Benson del Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, en la Universidad de Texas, en Austin. Ese año repartí mis consultas con las destinadas a la historia del fútbol latinoamericano que edité en 2018, pero allí terminé de armar el mapa bibliográfico que remata en este libro. Esas tres bibliotecas fueron indispensables para que el proyecto fuera tomando espesor documental: Mariano, Bárbara y Javier fueron, entonces, de una ayuda decisiva e inolvidable.

Hay agradecimientos que tienen que ver con otras deudas intelectuales y afectivas. Desde hace siete años que con el amigo uruguayo Gustavo Remedi nos estamos prometiendo hacer cosas juntos: espero que la importancia de su trabajo para la redacción del último capítulo pague esa deuda. Con el amigo colombiano Omar Rincón nos unen

más cafés que escrituras, pero él sabe y yo sé que nuestros diálogos son mutuamente inspiradores. No sé si el amigo argentino y mexicano Mario Rufer sabe hasta qué punto su amistad y su trabajo fueron y son tan importantes para este libro. Mi querida amiga Valeria Añón, mucho más mexicanizada que yo –es mucho decir–, además de presentarme a Mario, fue un gran estímulo para que este proyecto existiera y este libro se escribiera, desde que organizamos un curso alrededor de estas cuestiones para CLACSO, en 2009.

Ana Clara Azcurra Mariani, María Terán (con una minucia descomunal), Federico Álvarez Gandolfi, Leandro Araoz Ortiz, José Garriga Zucal y Valeria Añón, nuevamente, leyeron un borrador e hicieron sugerencias sin las cuales este libro no se hubiera animado a circular. Su amistad y su compañerismo será siempre insustituible, así como el de Fabiola Ferro, con la que debatimos a Basil Bernstein por WhatsApp, y el de Libertad Borda y Berenice Corti, todas ellas grandes compañeras del espacio docente donde este libro fue tomando forma y ensayando hipótesis. Los/las lectores/as anónimos de este libro para CALAS hicieron sugerencias agudas, que traté de incorporar en la redacción final.

A lo largo de todos estos períodos –los ocho años de lecturas, los cuatro meses de escritura– he sido profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e Investigador del CONICET argentino, con sede en el Instituto Gino Germani de aquella Facultad. No fueron tiempos en los que las instituciones hayan sido generosas y acogedoras –los cuatro años del gobierno conservador fueron de puras asfixias financieras, recortes presupuestarios y hasta ataques macaristas por las redes sociales–. Afortunadamente, las instituciones son también el lugar de colegas, amigos y estudiantes. Como son miles, no puedo nombrarlos a todos y todas, aunque la amistad y la solidaridad intelectual y política de Mario Pecheny, Maristella Svampa y Pablo De Marinis fueron cruciales en tiempos difíciles.

Posiblemente, este libro comenzó a escribirse, en realidad, entre 1983 y 1997, cuando leí con Eduardo Romano a Mijail Bajtín; con Josefina Ludmer, a Antonio Gramsci; con Aníbal Ford, a Carlo Ginzburg y a Carlos Monsiváis; con Beatriz Sarlo, a Michel de Certeau y a Richard

Hoggart; con Elvira Arnoux, a Roland Barthes; con Carlos Altamirano, a Raymond Williams; con Jorge Rivera, a Jorge Rivera. Todos ellos y ellas, mis maestros y maestras, fueron responsables de casi cuarenta años de obsesiones, pero de ninguno de mis errores.

El inevitable pliegue personal se volvió decisivo; escribí este libro en medio de una cuarentena obligatoria que estrechaba las posibilidades de convivencia. Carolina y Catalina sostuvieron esta escritura con mucho más que apoyo intelectual, que también estuvo: la sostuvieron con amor, no exento de paciencia. Junto a ellas, aunque en cuarentena, mis hijos Santiago y Agustín, y con ellos mis nueras Paula D. y Paula G., y luego, cuando este libro estaba en proceso final de edición, mi nieta; mi enorme familia ensambladísima que parece no hacer otra cosa que multiplicarse.

Introducción: ¿de qué *estábamos* hablando cuando *hablábamos* de lo popular?

...seamos un poco responsables: allí está la cuestión del gobierno, del Estado y del poder. Allí, los que dirigen las instituciones son cada vez más compactos y más poderosos. Se necesita mucha política, mucha construcción de poder y de nuevas formas culturales (que no son simples desvíos y transgresiones) para modificar las cosas allí arriba. Salvo que las estrategias populares los condenen para siempre a manejar una FM barrial, o una olla popular, mientras los intelectuales sintonizamos algún canal extranjero de cable, entre libro y libro, y nos extasiamos frente al círculo donde los sectores populares practican sus insurrecciones simbólicas trabajando como pueden con lo que pueden.

Beatriz Sarlo (2002)

1

En 1984, en los primeros meses de la transición democrática argentina y como uno de sus efectos, comenzó un intenso período de discusión en el Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Además de incorporar a varios de los profesores expulsados o prohibidos por la dictadura –el nuevo director del Departamento, Enrique Pezzoni, entre ellos–, uno de los primeros reclamos pasaba por modificar la currícula,

antiquísima, rígida, enciclopedista y apolillada, con un peso descomunal de la enseñanza de las lenguas clásicas. Comisiones de profesores –viejos o reincorporados o flamantes retornados de los exilios– y estudiantes discutían animadamente cómo transformar la carrera, que hasta entonces sólo formaba docentes tradicionales y tradicionalistas, en un espacio moderno, dinámico y crítico. Entre otras cosas, incorporando nuevas preocupaciones para los nuevos –posibles, futuros– críticos literarios: modernidad teórica, mayor peso de las literaturas latinoamericanas, las nuevas inflexiones de la lingüística, junto a flexibilidad y optatividad curricular. El entusiasmo frente a la posibilidad de crear una carrera nueva, incluso para aquellos a los que nos faltaba poco para terminar con el viejo plan de estudios, era desbordante.

Hasta que una mañana de diciembre, todos leímos desolados una columna en el diario *Clarín*, de Buenos Aires: “Ha llegado a mis manos un manuscrito cuya materia es la reforma –llamémosla así– de los estudios de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires”. La firmaba Jorge Luis Borges. Y continuaba diciendo:

“Todas las literaturas extranjeras podrán ser optativas y pueden sustituirse, por ejemplo, por: Literatura media y popular, Medios de comunicación, Folclore literario, Sociología de la literatura, Sociolingüística, Psicolingüística”.

Prefiero creer que este misterioso proyecto es jocoso, o trata de serlo; si ha sido escrito para ser leído literalmente, es alarmante o terrorífico. Abolir las literaturas extranjeras es, de hecho, abolir humanidades, es decir, la cultura. El verbo sustituir ha sido empleado de manera indebida. Puede sustituirse una taza de café por una de té, pero no el estudio de Virgilio, o el de Voltaire, por el de Canal 13. En cuanto a ‘literatura media’ confieso mi invencible ignorancia; quizá se trate simplemente de literatura mediocre, acaso la de autores que asimismo son funcionarios.

[...] ¿Qué será la sociología de la literatura? El hecho estético es un brusco milagro. No puede ser previsto. Me place recordar que el

pintor Whistler dijo una vez *Art happens*, el Arte sucede. Ya el místico alemán Ángelus Silecius había declarado: *Die Rose Ist ohn'Warum*, la rosa es sin por qué.

¿Qué serán la sociolingüística y la psicolingüística? Como del resto del universo, nada sé de esas disciplinas o neologismos, pero sé que no pueden 'sustituir' a *Las mil y una noches* o a las aventuras de Alicia.

Por supuesto, todos supimos que “El Viejo” –Borges ya era “El Viejo” para todos nosotros– había ganado la batalla. La reforma hizo abundantes retrocesos, se atemperó; incorporó las variantes de la lingüística –auroleadas por un matiz científico–, pero desechó todo lo que tuviera que ver con la cultura popular o la cultura de masas. La sola posibilidad de recibir una nueva condena borgiana desinfló los ánimos más radicales: o los más populistas, si queremos ponerlo así. Después de todo, varias de esas ideas habían sido copiadas del plan de 1973, en el período peronista anterior a la dictadura, cuando algunos intelectuales y militantes habían hecho un tímido y efímero intento –algunos meses– de incorporar esas preocupaciones a la currícula.

Pero el Arte, la Literatura y la Cultura todavía estaban vivos, y reclamaron su jerarquía por la pluma de su más encumbrado intérprete (el texto borgiano, por cierto, circuló como una especie de alarma por América Latina: se publicó también, en los meses posteriores, en el diario *El Día*, de Montevideo; en *Papel literario*, de Caracas y en *El Aleph Borgiano* de Bogotá. La Cultura latinoamericana resistía a pie firme los embates contra su centralidad y su sacralidad. Y sus mayúsculas).

Ese texto hoy es impensable. En ese momento, era hasta previsible: un obvio producto de su época. Eran todavía años dicotómicos: a la Cultura se la podía epitetizar “cultura culta” y se sabía que del otro lado estaba el abismo. La cultura popular, o peor aún, si es que hablábamos de lo mismo: la cultura de masas. Con cuidadosas minúsculas.

En 2016, en cambio, una columna que reivindicaba la cultura “cultura” frente a la cultura popular causó la renuncia del director de la emisora televisiva de la UNAM. Había osado cuestionar al cantante popular

Juan Gabriel, con motivo de su muerte. La columna era de un clasismo explícito. La de Borges, por cierto, también era clasista, aunque de modo mucho más elegante.

2

En el mismo 1984, Néstor García Canclini imaginaba la aparición de “un brujo o algún otro *intelectual* de una comunidad indígena” arribando a una conferencia sobre culturas populares, preguntándose:

[...] por qué ahora las culturas populares se han vuelto un tema reconocido en las escalas del prestigio intelectual y político. Por primera vez en un coloquio CLACSO se ocupa de ellas, el próximo Congreso Latinoamericano de Sociología las tiene como eje, y en países como México, Brasil y Perú pocos asuntos han motivado en los últimos años tantas reuniones científicas y publicaciones. Al mismo tiempo, los estados latinoamericanos crearon, en la década de los setenta, nuevas instituciones consagradas a promoverlas: en Brasil, Colombia, México, Perú, Nicaragua surgieron museos de culturas populares y organismos gubernamentales y universitarios para estudiarlas.

Por supuesto, era una preocupación y un prestigio socio-antropológico: como mucho, comunicológico. Y, como señalaba García Canclini, ambos extendidos en el subcontinente. En 1983 se había reunido en Buenos Aires el Seminario sobre Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica (esa debe ser la referencia a un “coloquio CLACSO”), con decenas de especialistas de toda Latinoamérica: como veremos en el capítulo 2, una reunión decisiva para las agendas de la década. Pero no se trataba de una preocupación cotidiana: “las gentes” no discutían los avatares de la cultura popular a bordo del transporte público. Sobre “lo popular” discutían los académicos y las académicas. Aún hoy.

Ciertamente, como señala García Canclini, eran años intensos para esos debates. En 1982, José Guilherme Cantor Magnani publicó “Cultura popular: controversias e perspectivas”, en la *BIB*, la *Revista Brasileira de*

Informação Bibliográfica em Ciências Sociais. La *BIB* es aún hoy el órgano bibliográfico de la ANPOCS, la Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais brasileña, que reúne a los programas de Posgrado en Antropología, Ciencias Políticas y Sociología de las universidades brasileñas en un encuentro anual. La revista se especializa en artículos de balance bibliográfico temático; el trabajo de Magnani pasaba revista, precisamente, a los debates sobre cultura popular en la academia brasileña. Los trabajos invocados eran numerosos: por ejemplo, la obra de Ecléia Bosi (que había publicado en 1977 su *Cultura de massas e cultura popular: leituras de operárias*), los trabajos de Carlos Brandão sobre religiones populares, los primeros libros de Renato Ortiz, entre ellos *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*, de 1980; la ya extensa obra de José Ramos Tinhorão sobre música popular o los primeros textos de Marilena Chauí, quien más tarde escribiría uno de los textos claves de la nueva década.

Pero también es preciso señalar otro dato: ese artículo de Magnani fue el último que la *BIB* publicó como balance de los estudios sobre cultura popular. Hasta el día de hoy. La mayor organización brasileña en ciencias sociales nunca más volvió a ocuparse de la categoría.

3

En un texto de 2004, organizado por el pesimismo, afirmé que los estudios sobre cultura popular habían desaparecido de las agendas académicas; que la academia había vuelto sobre sí misma y había decretado, en su expulsión del mapa de lo nombrable, la muerte del significante. Sin saberlo, coincidía con un texto anterior de la antropóloga brasileña Claudia Fonseca, que había escrito, mucho mejor: “Hoy, lo ‘popular’ decididamente no está en la agenda. Los intereses académicos siguieron otros rumbos. En los libros, las tesis, los proyectos de investigación, el término no aparece más”.

¿Qué había ocurrido en esos menos de veinte años, que llevaron de la explosión al silencio? Como veremos en el capítulo 2, muchas cosas: en las sociedades, en las políticas, en las economías y en las culturas lati-

noamericanas. Entre otras, pero centralmente, las restauraciones democráticas de los años 80 del siglo pasado habían cedido paso a la década neoliberal –un consenso más o menos aceptado para nombrar los fenomenales retrocesos conservadores de nuestras sociedades; en el ingreso, en el trabajo, en la vida cotidiana de las clases populares, también en la cultura–. En la academia, el optimismo por “lo popular recuperado” –lo popular como garantía de las nuevas democracias– había dejado lugar a lo que Alejandro Grimson y Mirta Varela llamaron, en 1999, un “pessimismo terminal”, en el que cualquier preocupación por lo popular era sencillamente superflua. Y en particular, el éxito intelectual de la categoría de “culturas híbridas” había radicalizado lo que, en el libro de García Canclini de 1990, era únicamente una fórmula: “Ni culto, ni popular, ni masivo [...] Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura”. La deconstrucción dio paso, desenfadadamente, a la desaparición.

4

Paradójicamente, lo que también se había esfumado era la centralidad jerárquica que reivindicaba Borges en 1984: esa amenaza velada –“no puede sustituirse el estudio de Virgilio, o el de Voltaire, por el de Canal 13”– se reveló, en las dos décadas siguientes, pura anacronía. El Canal 13 de televisión de Buenos Aires se convirtió en el mascarón de proa del grupo multimedios más concentrado de la historia latinoamericana –aunque disputando cabeza a cabeza esa preeminencia con otros dos: el mexicano Televisa y el brasileño O Globo–. Los grupos multimediales ocuparon el centro de la producción y la administración cultural latinoamericana. Virgilio y Voltaire permanecieron, en cambio, como los nombres de dos calles en un barrio de Buenos Aires sabiamente acompañadas, es preciso decirlo, por las calles Lope de Vega, Manzoni, Dante, Byron, Milton y Leopardi. El Arte que tan amenazadoramente defendía Borges –aquello que no podía sustituirse– se había vuelto mera toponimia.

La cultura popular había nacido en un gesto culto: el de agregar una desinencia inferiorizante a una palabra consagrada para *distinguirla*

–en el más clásico sentido de la distinción que planteaba Bourdieu en 1979–. La cultura popular parecía haber desaparecido en la simultánea desaparición de esa distinción. Lo culto se esfumaba: lo popular, porque dependía de lo culto, hacía mutis por el foro. Lo que quedaba no eran las culturas híbridas: era el reino unificado y definitivamente triunfador de las industrias culturales, faro luminoso y organizador de las culturas contemporáneas.

5

Al proceso iniciado en 1998 con el triunfo de Chávez en las elecciones venezolanas, que duró casi dos décadas, se lo llamó de muchas maneras: “marea rosada”, en la latinoamericanología norteamericana; “década ganada”, en el optimismo desenfrenado del kirchnerismo argentino; mero “populismo”, dicho con desprecio burgués, en la prensa conservadora y en las derechas del subcontinente; “neopopulismos progresistas”, en la etiqueta más difundida y aceptada en nuestras ciencias sociales. Si *lo popular* reaparecía restañando algunas de las heridas salvajes de la concentración económica neoliberal –al menos, como señala algún consenso académico, como intentos redistributivos de la renta hacia las clases populares–, no fue difícil asistir a una reaparición de la categoría culturas populares: en general, definitivamente viradas al plural. Los abordajes son muy distintos y requieren aún mucho debate; ni siquiera puede decirse que han recuperado la abundancia que García Canclini señalaba en 1984. Las transformaciones de la cultura en estas cuatro décadas han sido tan brutales que la recuperación de la categoría no puede sino ser sometida a una discusión constante. Esa es la apuesta de este libro: repensarlo todo, volver a discutirlo todo.

Lo que se ha transformado en estos cuarenta años (sólo treinta, si tomamos la edición de *Culturas híbridas*, en 1990, como punto de partida) no es solamente el mapa de los estudios académicos: lo que ha cambiado de un modo descomunal son las culturas populares mismas, hasta un punto tal que este libro debe preguntarse si no han desaparecido. Dicho brevemente: lo que no ha desaparecido en América Latina –ni

mucho menos en el resto del mundo, occidental o no— es la desigualdad, la jerarquización social y económica, las relaciones de subalternización social, racial, genérica, política y económica; los racismos que, como enseñaron los estudios decoloniales, estructuraron la modernidad del continente. Lo que no ha desaparecido son las condiciones de existencia de lo que perseverantemente llamaremos las clases populares latinoamericanas —o, en un pliegue que no vamos a despreciar, las clases subalternas—. Si el imprescriptible derecho al simbolismo de todo grupo social sigue vigente —y lo es, porque no depende de una legalidad o una juridicidad, sino de lo que Alberto Cirese, siguiendo a Gramsci, llamaba lo “elementalmente humano”—, la existencia de grupos subalternos exige la existencia de sus culturas subalternas —un juego morfológico, pero a la vez la trampa oculta en el lenguaje: afirmar “culturas subalternas” remite al doble juego de la subalternidad de sus actores y de la subalternidad de sus prácticas simbólicas—.

Entonces: no podemos cancelar ese significante. Pero la reorganización económica y política de la producción cultural —como dijimos, el desplazamiento de aquello nombrado por “lo culto”, la centralidad de las industrias culturales y el mundo del espectáculo “de masas”, las tecnologías digitales que depositan en los teléfonos celulares la distribución de lo simbólico— nos obligan a, por lo menos, dudar de una autonomía de lo “popular” que hace cuarenta años era un acto de fe.

6

Pero, además, hablamos de una lengua letrada, intelectual, superpuesta a las presuntas *voces populares*. Y en nuestra argumentación, esta cuestión es decisiva.

En 1970, con los ecos del Mayo francés aún en sus oídos, Michel de Certeau afirmaba que el nacimiento de los estudios sobre cultura popular estaba ligado a una represión, a un gesto de censura: que todo conocimiento permanece ligado a un poder que lo autoriza. Sus ejemplos parecen, aún hoy, indiscutibles.

De Certeau argumenta con ciertos extractos de la historia cultural francesa, a partir de una serie de estudios contemporáneos. En esos años, aparecen indagaciones importantes sobre la llamada literatura de *colportage* (lo que en el mundo hispano-luso parlante llamaríamos literatura de cordel, con algunas diferencias) o la así llamada *Bibliothèque bleue*, en referencia al color azul de la encuadernación. Se trata de una serie de libros editados durante el Antiguo Régimen francés y de gran difusión en los siglos XVI y XVII: almanaques, hagiografías y manuales de agricultura que fueron sometidos a análisis por historiadores franceses como Geneviève Bollème, Robert Mandrou y Marc Soriano. La incomodidad que le generan estos materiales a De Certeau es enorme: para él, esos estudios revelan poco sobre una presunta cultura o literatura popular y mucho sobre los intelectuales que la estudian.

Dando un giro sustancial, De Certeau indaga sobre distintos tratamientos que la cultura francesa dio a los materiales populares: en primer lugar, la lengua. Allí argumenta que el primer acercamiento del estado francés a las lenguas populares es la encuesta encargada por el gobierno revolucionario al Abbé Grégoire (castellanizado como el abate Gregorio), en 1790, sobre los *patois*, las lenguas regionales. La conclusión de Gregorio fue tajante: los *patois* debían ser prohibidos y suprimidos en aras de la unidad lingüística de la nación. El conocimiento de lo popular se revelaba excusa para la imposición del poder: la diferencia lingüística sólo agregaba ruido, que debía ser silenciado.

Menos de un siglo más tarde, la literatura de cordel fue objeto de colección y estudio: una comisión, encabezada por Charles Nisard, se encargó de recopilarla y estudiarla. Pero el mecanismo se vuelve aún más perverso: la recolección de una presunta literatura popular –De Certeau discute hasta qué punto puede considerarse *popular* una literatura cuando más del 60% de la población era analfabeta– fue el medio por el cual se consagró como *acceptable* una literatura arcaica, al mismo tiempo que se prohibía, censuraba y perseguía una literatura popular real y contemporánea; la que estaban produciendo en ese mismo momento las clases populares urbanas, en camino a convertirse en las

clases peligrosas del siglo XIX. Ese *panfletismo* politizado e irreverente que surgía con la revolución de 1848 era el objeto real de conocimiento –y represión–. Al coleccionar y estudiar la literatura de cordel anacrónica, Nisard la establecía como modélica, como último horizonte de lo posible: frente a ella, la literatura popular contemporánea debía ser prohibida, porque era subversiva. Agreguemos: en ambos ejemplos, era notoria la acción del estado como represor y censor de las mismas clases a las que, no paradójicamente, *ciudadanizaba* en el mismo movimiento.

Finalmente, De Certeau narra cómo, a finales del siglo XIX, aparece una nueva etapa, complementaria de los anteriores: la *folklorización de lo popular*. Nuevamente: una era de sublevaciones de masas (Francia venía del intento de la Comuna de París en 1871), de constitución de las clases populares urbanas en proletariados agrupados y activos políticamente. Frente a ese panorama, los intelectuales –la burguesía francesa por boca de sus intérpretes legítimos– contestaban con el descubrimiento de una cultura popular inocente, espontánea, rural, autónoma de las perversiones urbanas; el pueblo era el buen campesino –otra forma de catalogarlo como el buen salvaje–. Sobre este último movimiento, como veremos en el capítulo 1, América Latina tiene ejemplos suficientes.

De todo ese movimiento, la insatisfacción de De Certeau con los estudios de Bollème, Mandrou y Soriano entre 1964 y 1970 lo lleva a afirmaciones tajantes: estos estudios nos dicen poco sobre la cultura popular y mucho más sobre lo que es la cultura popular para un intelectual progresista. Más sobre lo que debe ser, lo que debería ser, que lo que es o ha sido. Porque, y aquí lo más radical de este movimiento, ¿dónde estamos, fuera de la cultura letrada? ¿Desde dónde hablamos? El plural, necesariamente, nos interpela: el enunciador es un intelectual, que habla sobre intelectuales, que analiza una producción intelectual, que nos recuerda que el saber sobre lo popular está condenado a no formar parte de aquello que analiza. Que el conocimiento sobre lo popular es necesariamente culto y en consecuencia, se pregunta De Certeau: “¿Existe la cultura popular más que en el acto que la suprime?”. ¿Existe –parafraseamos– como algo más que un gesto represivo, una censura sobre ciertas prácticas que la instituyen como objeto de saber y conocimiento,

pero que a la vez revelan la capacidad de los dominantes (*nosotros*, entre ellos) de decidir los límites de lo cognoscible? ¿Puede separarse la cultura popular del hecho culto de su descubrimiento e institución? ¿Es que acaso la cultura popular es discernible –es decir: tiene algún tipo de autonomía– de su invención culta?

No olvidemos –lo dijimos anteriormente– que existe algo llamado cultura popular porque un gesto dominante decidió en un momento histórico que había una serie de bienes y repertorios que podían ser reconocidos sólo a condición de que se les agregara un adjetivo. *Popular* significa no-culto; el uso de esa palabra, desde el siglo xvii y con énfasis desde el romanticismo, designa que hay algo allí que no alcanza la envergadura de lo simplemente *cultural*: que para aceptar su existencia debe ser objeto de una adjetivación –*popular*, distinto, desjerarquizado, menor, *subalterno*–, es decir, sometido a una operación de subalternización; que, entonces, la existencia misma de ese conocimiento está unido a dimensiones de poder. De Certeau simplemente radicaliza esta constatación y en ese movimiento nos plantea un problema a la vez político –nuestra posición como intelectuales–, epistemológico –la existencia o no del objeto, fuera de nuestras pretensiones cultas– y metodológico –porque nos obliga a preguntarnos cómo conocer aquello que aparece como inaccesible por fuera de la mediación letrada–.

Las afirmaciones de Michel de Certeau son radicales: por un lado, conducen, exasperadas, a la imposibilidad de todo conocimiento sobre lo popular (la airada respuesta de Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*, en 1976, demostró que esa clausura era una exageración argumentativa). Por otro, y es el camino que proponemos, exigen que esa exasperación guíe un sendero posible, aunque arduo: construir conocimiento sobre lo popular no puede separarse de estas limitaciones, de esta conciencia continua y minuciosa sobre la distancia entre el/la que conoce y lo conocido. En tiempos de hiperespecializaciones e hiperprofesionalizaciones académicas, que todo lo vuelven capturable por el letrado o por el usuario educado de clases medias –incluso lo popular– recordar la distancia –antes que nada, distancia de poder, porque es distancia de clase, racial o de género– debe ser un gesto inicial. Además, buena parte de la inves-

tigación sobre las culturas populares en la década neoliberal tendió a solapar la mirada del analista con la de sus analizados: un usuario letrado produciendo operaciones significativas sobre los objetos de la cultura de masas, una posibilidad que, inmediatamente, adjudicaba a los usuarios populares. Como decía Beatriz Sarlo en 1994, las insurrecciones populares consistían en hacer lo que pueden con lo que tienen, ante la mirada extasiada del intelectual *neopopulista de mercado*.

Tras la década y media de hegemonía *pos-neopopulista*, esas posiciones no han variado demasiado, aunque hoy las insurrecciones simbólicas populares parecen ser mucho menos insurrectas y la academia parece haber consensuado llamarlas “capacidad de agencia” o agencia, a secas.

7

En esa alerta, este libro propone un periplo que oscila entre las “lenguas letradas” –las voces persistentemente *autorizadas* de los intelectuales y los académicos: *los estudios sobre las culturas populares*– y el análisis de casos de esos universos: centralmente, los textos de las culturas de masas y las operaciones de sus usuarios populares –y, también, las propias operaciones de los productores de esas culturas; y de los intelectuales que las narran o las interpretan–. No significa esto la propuesta insostenible de un vaivén de la teoría a la práctica –nada más lejos de mis creencias ni de mis intenciones–, pero sí una suerte de la ambivalencia que recomiendan Claude Grignon y Jean-Claude Passeron: en este caso, para evitar el etnocentrismo teórico –consecuentemente, letrado–.

La oscilación propone mostrar, asimismo, la necesidad de reponer el análisis empírico: uno de los problemas que aquejó a la investigación en culturas populares durante estas décadas fue el reemplazo del análisis de objetos concretos por ejemplificaciones apresuradas en las que se buscaba exactamente aquello que se quería encontrar, los rasgos más o menos fáciles de leer que señalaran su adecuación con categorías ya establecidas e irreductibles. O en su defecto, se evitaba el análisis de los textos en la convicción de que los públicos populares, ahora llamados audiencias, disponían de infinitas capacidades para producir con ellos, como dijimos,

nuevos objetos maravillosos... que tampoco se sometían al análisis. En algunos casos, los nuevos textos producidos por los públicos eran pura inferencia del analista: por ejemplo, las milagrosas operaciones que John Fiske encontraba entre las jóvenes audiencias de Madonna.

Como discutiremos, hay un repertorio que sólo puede ser referido como fuente secundaria –como dicen los manuales de metodología: el análisis de las prácticas concretas de los y las actores/as de las clases populares–. Aún conscientes del movimiento transdisciplinario que reorganizó la investigación cultural desde mediados de los años 90 del siglo pasado, seguimos creyendo en las habilidades y los entrenamientos específicos: hemos asistido a demasiados desastres cometidos en nombre de una etnografía aficionada. Este libro se desplaza entre la literatura, los estudios de comunicación de masas y la sociología cultural: tenemos suficiente respeto por la antropología para hacer uso de una patente de corso; tenemos a mano el repertorio fantástico del trabajo producido por respetadísimos antropólogos y antropólogas en el subcontinente. Nuestro objeto son los textos: no sólo Voltaire y Molière, claro, sino también el ancho mundo de la cultura de masas. Y las etnografías de públicos, usuarios y audiencias, cuando existen, claro que sí.

Este libro propone que las culturas populares esfumadas en los 90 reaparecen en el nuevo siglo, investidas con nuevos ropajes e incluyendo prácticas novedosas y textos inestables y móviles. Y también propone que las culturas populares –como práctica y como problema teórico-político– siempre señalaron, y continúan haciéndolo, la dimensión en la que se negocia, discute y lucha la posibilidad de una cultura democrática –y por extensión, la posibilidad de una sociedad plena y radicalmente democrática–. Por fuera del debate de estas posibilidades –la del horizonte radicalmente democrático de la desaparición de las jerarquías y la subalternización–, este libro no tendría sentido. Aunque esto sea adelantarme a sus conclusiones, una suerte de –para usar finalmente el lenguaje de la cultura de masas– *spoiler alert*.

Capítulo 1. Entre el baile y la insurrección: populares y letrados

Los medios de comunicación son más destructivos que el napalm.

Fernando “Pino” Solanas en *La hora de los hornos* (1969)

La llave de las puertas del cielo: “yo los miraba vivir”

En 1951, a los 37 años, Julio Cortázar publicó en Buenos Aires su primer libro, *Bestiario*, integrado por ocho relatos que inauguraban lo que sería una brillante carrera como cuentista –no es el lugar para debatir si sus novelas fueron equivalentes o no a sus cuentos–. Hay una clave de lectura de este libro en el que la mayor parte de la crítica coincide: aunque jamás se nombra, el contemporáneo peronismo argentino es un omnipresente fuera de campo. Cortázar era un antiperonista notorio: había renunciado a su empleo docente en la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza, como protesta contra el nuevo gobierno, en 1946. Poco después de la edición de *Bestiario*, se autoexilió en París, aunque no invocó ninguna condición de exiliado político –lo que sí debió hacer luego de la llegada al poder de la dictadura militar de 1976, que prohibió su regreso a la Argentina–. Una frase posterior, de 1970, afirmaba: “Yo no me vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender entonces, cuando un

altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok”.

La cita se redujo a “los bombos no me dejan escuchar a Bartok”, lo que suena muy cortazariano y, aunque la cita es una reducción interesada, describe de manera magnífica la relación ilusoria de un letrado, cultor del jazz y la vanguardia, con el populismo peronista. El peronismo se representa en la frase, tal como fue reconvertida, como ruido, cacofonía, disrupción. Como veremos, Cortázar lo leía de manera mucho más sutil y compleja.

Dentro del libro, el primer cuento, “Casa tomada” (que ya había sido publicado en una revista en 1946), es uno de los ejemplos más reiterados para señalar la relación de Cortázar con el peronismo. Una pareja de hermanos vive sola en una casona: el hombre, narrador en primera persona, se dedica a leer literatura europea; la mujer, Irene, sólo a tejer. Viven, afirma el narrador, de las rentas “del campo” recibidas mensualmente. Una noche, una serie de ruidos (“El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”) los lleva a abandonar parte de la casa; días después, la reiteración los expulsa de toda la vivienda (“Han tomado esta parte –dijo Irene”). El cierre del relato es perfecto: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”.

Cuando la literatura de Cortázar fue mucho más atendida por la crítica, en la década siguiente, comenzaron a surgir las interpretaciones políticas del cuento. La más reiterada fue formulada por el ensayista Juan José Sebreli, quien aseguró que el cuento era una mera metáfora de una Argentina invadida por las “ruidosas” masas peronistas. Poca atención mereció el hecho de que los protagonistas no trabajaran y fueran hermanos: es decir, sujetos capturados en la doble improductividad de la renta agropecuaria y de la prohibición del incesto, lo que volvía a su “expropiación” un sólido acto de justicia distributiva. La interpretación sebreliana fue exitosa, repetida hasta volverse un lugar común, reiterado

hasta nuestros días y formulada como prueba incandescente del antiperonismo de Cortázar.

Mucho más interesante es la lectura que hace Carlos Gamerro en 2007: si el peronismo es indecible, porque es indecifrible, Gamerro afirma que la literatura cortazariana permite, al narrarlo, construirlo:

Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo *otro* por antonomasia; su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión más memorable. “Casa tomada” se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, ahogados susurros.

El peronismo deja así de ser lo que permite explicar al relato; el relato se vuelve, por el contrario, esencial para leer al peronismo, hasta superponerse con él. Como paráfrasis parece insustituible: el peronismo sería, al fin y al cabo, nada menos que un cuento de Cortázar.

En esa colección, empero, prefiero “Las puertas del cielo”, penúltimo del libro. El propio Cortázar describiría ese cuento, en 1970, como un “cuento típico de reaccionario [...] una actitud realmente de antiperonista blanco”. Como siglos de crítica literaria nos han enseñado, nunca hay que seguir las indicaciones de los autores. El presunto antiperonismo cortazariano se pondría de manifiesto centralmente en un párrafo, deslumbrante a la vez por su ritmo, su fraseo y su racismo:

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el

cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan). Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación. Se recobran en los intervalos, en las mesas son jactanciosos y las mujeres hablan chillando para que las miren, entonces los machos se ponen más torvos y yo he visto volar un sopapo y darle vuelta la cara y la mitad del peinado a una china bizca vestida de blanco que bebía anís. Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdennan condescendientes a las otras que defienden su color. Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo. Creo que Kasidis la había elegido para complacer a la parte achinada de su clientela, los pocos que entonces se animaban a su cabaré. Nunca había estado en lo de Kasidis en tiempos de Celina, pero después bajé una noche (para reconocer el sitio donde ella trabajaba antes que Mauro la sacara) y no vi más que blancas, rubias o morochas pero blancas.

“Para una ficha”, afirma el narrador: Marcelo Hardoy, abogado –letrado, burgués– que acompaña los andares del matrimonio de Mauro y

Celina; Mauro, como se dice en el fragmento, “porteño orillero de rasgos italianos sin mezcla negra ni provinciana”; Celina, en cambio, “más próxima a los monstruos”, exprostituta que complacía a la “parte achinada” del cabaret (una suerte de burdel). Marcelo Hardoy deja rastros en todo el texto de su rol de observador, una suerte de etólogo que observa a sus animales tomando notas sesudas. Pero ese rol de observador entra en crisis en dos momentos del cuento. En primer lugar, cuando al describir sus andanzas con la pareja, Marcelo afirma: “Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes. Ni yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta al fútbol [...] o mateando hasta tarde en la cocina. Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir”.

Primera ruptura de la mirada del científico: la vida se desliza sólo del lado de esos sujetos populares a los que acompaña, precisamente, en sus entretenimientos populares.

Pero Celina muere de tuberculosis –enfermedad difundida entre, nuevamente, las clases populares de la época– y Marcelo intenta acompañar la depresión de Mauro. Es entonces cuando concurren a la “milonga” y se desata el racismo verborrágico del narrador. Pero también se produce la segunda ruptura, coherente con la primera: Mauro sale a bailar

con una negrita más alta que las otras, de talle fino como pocas y nada fea. Me hizo reír su instintiva pero a la vez meditada selección, la sirvientita era la menos igual a los monstruos; entonces me volvió la idea de que Celina había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí. En medio del baile y el humo.

Y en medio de ese baile y ese humo, ambos ven a Celina –al fantasma de Celina– bailando:

Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba. Cualquiera de las negras podría haberse parecido más a Celina que ella en ese mo-

mento, la felicidad la transformaba de un modo atroz, yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango. Me quedó inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado; así pudo ser ella en lo de Kasidis de no existir el trabajo y los clientes. Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla.

Inteligencia frente a felicidad: Marcelo Hardoy, el narrador y sus lectores, todos, asistimos –no *vivimos*, no experimentamos– la felicidad de Celina en la *dicha*, en el goce que significa la danza para una mujer de las clases populares.

Como analiza Martha Savigliano: “Eventualmente, nosotros, los lectores, tendremos una visión de lo que, al menos para las Celinas y los Mauros son las puertas del cielo; pero como el Dr. Hardoy, como extraños, apenas observaremos con dificultad la política del placer, sin vivir el propio placer”.

El racismo del orden social argentino había desplazado a los afrodescendientes, invisibilizados durante medio siglo, para poner en su lugar a las masas populares rurales migrantes a las grandes ciudades –los “cabecitas negras” del peronismo de los años 40 y 50 del siglo pasado–. Ese racismo encuentra un pliegue novedoso: el desprecio se torna fascinación frente a una política del placer que no puede ser vivida, sino apenas, y con dificultades, observada –y luego narrada–. Celina tiene las llaves de las puertas del cielo –y las tiene en el baile, las tiene *porque* baila: Marcelo –el letrado– sólo lleva su libreta de apuntes.

“Bárbaros, las ideas no se matan”

Los relatos de Cortázar nos permiten reintroducir las perspectivas de Michel de Certeau que citamos en la Introducción: ¿qué es lo popular, sino una captura –o la imaginación– del letrado? Pero también nos permiten preguntarnos ¿por qué, en determinados momentos, lo popular

atrae la atención intelectual de modos tan intensos? Podríamos hacer una historia de la literatura latinoamericana sólo desde estas perspectivas: si lo popular constituye la otredad del letrado, se podría ordenar una historia de cómo nuestras culturas “cultas” –a menudo, pero no únicamente, burguesas– narraron a los otros –y a las *otras*: el letrado latinoamericano solía ser, inevitablemente, un hombre–.

Pero sería un esfuerzo redundante, porque esa historia ya está escrita. Una de las que lo hizo fue la argentina Josefina Ludmer, que en 1988 publicó su inigualable estudio sobre la poesía gauchesca rioplatense. Ludmer entendió que el nudo de la gauchesca estaba en la relación entre el poeta culto y la lengua popular: al asumir esa lengua, el poeta “gauchesco” capturaba el cuerpo del gaucho –soporte de esa voz–. En 2000, al reeditar su libro, Ludmer extiende esta relación a otras zonas de la literatura latinoamericana y propone que:

El aparato verbal para leer el género gauchesco podía funcionar en otras regiones donde se han escrito textos que ponen en relación la cultura oral y la letrada y usan la voz del otro: la literatura indigenista de la zona andina, en Perú y Ecuador, y también la literatura antiesclavista en el Caribe. [...] Imaginé el título de ese libro (“Gauchos, indios y negros. Alianza de voces en las literaturas latinoamericanas”) [...].

Pero ese libro imaginado nunca se escribió, sencillamente porque Ludmer comprobó a su vez que ya estaba escrito: “El deseo de continuar y pluralizar el *Tratado sobre la Patria* sólo generó un libro excesivo y espectral, que se disolvió en el aire cuando me fui hundiendo en la bibliografía de esa tradición crítica latinoamericana y me di cuenta de que lo que había imaginado ya estaba todo dicho, todo escrito, y que nunca escribiría ese libro”.

Para sintetizarla, Ludmer señala algunos nombres imprescindibles para esa tradición crítica, que se abre con el cubano Fernando Ortiz (su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940), se expande con el uruguayo Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América Latina*, de 1982, aunque anteriormente también había trabajado con la gauches-

ca en *Los gauchipolíticos rioplatenses*, de 1976) y alcanza su clímax en la obra del peruano Antonio Cornejo Polar (*Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, de 1980 y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*, de 1994). Hay otros nombres citados en esa síntesis (Alejandro Losada, Martín Lienhard, Carlos Pacheco, John Beverley, Hugo Achúgar), que remata con los trabajos del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos –sobre los que volveremos–. Esa tradición pone en el centro de la preocupación, esquemáticamente, la relación entre lo culto y lo popular, al interrogarse sobre los modos en que ambas *lenguas* se ponen en contacto. Lo popular, claro, como bien señala Ludmer, tiene tres nombres fundamentales: gauchos, indios y negros, los cuerpos y las voces de la subalternidad latinoamericana –Ludmer no había alcanzado a desdoblarse cada categoría en sus femeninos, aunque sí se preguntó por las mujeres en la poesía gauchesca–.

Por más que ese libro no se escribiera, Ludmer indica con precisión que la relación letrado-popular pone en escena un problema político:

Estas textualidades específicamente latinoamericanas hacen pensar que la literatura, cuando trabaja a dos voces con las dos culturas, las politiza de un modo inmediato. Funde lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con relaciones sociales de poder. Y porque no hay relación entre culturas sin política, porque entre ellas no hay sino guerra o alianza...

Podríamos preguntarnos ahora: ¿sólo la literatura? Esto admite dos respuestas: la primera, que esa afirmación podría expandirse a todo discurso artístico –e incluiría al cine, al teatro, a la música (no sólo la popular), a las artes plásticas, a la radiofonía ficcional, a la televisión–. Podríamos interrogar, entonces, cualquier texto sobre la base de esa afirmación: ¿cómo trabajar *con* las “dos voces”? O mejor aún, ¿cómo *representar* la densidad cultural –jerárquicamente estratificada– de una sociedad, incluso cuando la tentación monológica parezca haber suprimido cualquier registro de esa densidad?

Ambas respuestas nos permiten salir de la literatura, aunque en todas estas páginas nos hayamos ocupado de sus ejemplos, aunque sea allí donde continuamente encontremos preguntas claves sobre la relación entre las “dos voces”; aunque sea allí donde aparece la primera experiencia de “alianza” entre la escritura culta y la lengua/el cuerpo popular –como dijimos, en esa invención fantástica que es el género gauchesco rioplatense–, entre 1812 y 1879. Los modos en que el letrado *representa* lo popular –lo narra, lo captura, lo disciplina, lo expurga, lo estigmatiza, lo reivindica, lo produce, lo inventa, entre tantas otras posibilidades– no se limitan a la literatura. Podríamos arriesgar, siguiendo a Valeria Añón, que ya las Crónicas de Indias del siglo XVI son los primeros textos que narran ese encuentro: como *guerra* y como *alianza*. Y a partir de allí, los letrados latinoamericanos –desde los coloniales hasta los poscoloniales– se interrogan casi obsesivamente por sus “otros”: para ser reiterativo, por sus gauchos, sus indios, sus negros. Una hipótesis quizás excesiva: ¿lo hacen incluso cuando los silencian?

Durante cuatro siglos, desde la conquista hasta que la modernidad colonial permitió otros juegos y otros modos de circulación de las voces populares, estamos obligados a leerlas en el texto del letrado. Es la consecuencia de lo que Ángel Rama llamó, en su libro póstumo de 1984, la institución de la “ciudad letrada”. Es decir, la preeminencia absoluta de la palabra escrita en la diglosia de la sociedad latinoamericana: una lengua escrita, pomposa, formal, legal y, por otro lado, la otra lengua, la oralidad popular. Pero la observación de Rama es crucial: el poder de la escritura es tan grande que “todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder”.

Al llegar el siglo XIX, la modernidad colonial instituyó esa preeminencia de un modo tajante. Es la hipótesis de Aníbal Ford: la escritura se convirtió en tecnología hegemónica de comunicación, desplazando la oralidad popular –y con ella, los cuerpos populares que la soportan– “al archivo”. En 1994, Ford no usaba la palabra “archivo” en el sentido que le

da la biblioteca decolonial: lo entendía como el lugar de lo olvidado, de lo sustraído. Su ejemplo favorito es la figura del rastreador, el campesino que puede seguir una huella a través de la lectura minuciosa de indicios y el establecimiento de interpretaciones y conjeturas –la misma trama de acciones de la que Carlo Ginzburg deriva la idea del “paradigma indicia-rio” como, entre otras posibilidades, forma de conocimiento popular–. El rastreador, dice Ford, despliega saberes no letrados sino corporales –la vista, el olfato, una experiencia acumulada en el terreno y no en la enciclopedia–, que la modernidad colonial condena a la extinción. No en vano, afirma, es una de las figuras que Domingo Sarmiento recupera como clásica de la barbarie americana en su *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, el libro de 1845 que fijó de modo magistral la versión estigmatizadora de las clases populares latinoamericanas. Y al recuperar esa figura, dice Ford, la archiva: la clausura. De ese modo, aunque Ford no era un foucaultiano, podemos decir que la operación disciplina los cuerpos: su consecuencia lógica era la alfabetización y la escuela, de modo de formar cuerpos dóciles, es decir, letrados. Y la letra, claro, era estrictamente blanca y colonial –aunque luego la alfabetización también podía revelarse como una posibilidad emancipatoria–.

La dicotomía sarmientina es tajante: hay un polo positivo –la civilización, Europa, la escritura– y un polo negativo que debe ser vencido y disciplinado, si no exterminado –la barbarie, América, la oralidad–. En el comienzo inolvidable de su libro, Sarmiento relata su huida al exilio chileno, cuando deja escrita sobre una roca una frase en francés: *On ne tue point les idées* –como dice Ricardo Piglia: “al abandonar la patria, abandona la lengua *bárbara* para adoptar la lengua *culta*”–. Literalmente, la frase afirma que “las ideas no se matan”. Generaciones de niños y niñas argentinos fueron educados en una versión ligeramente deformada: “Bárbaros, las ideas no se matan”.

Dice Graciela Montaldo que el *Facundo*, el cuento *El matadero* (de Esteban Echeverría) y el poema *La refalosa* (de Hilario Ascasubi) son los textos que fijaron las versiones negativas sobre las masas populares en el siglo XIX. La afirmación es válida para la cultura argentina; se podrían hacer listas similares en cada país latinoamericano. La operación

sarmientina se difundió exitosamente en todo el subcontinente; posiblemente, porque representaba de modo eficaz la concepción hegemónica entre las clases dominantes latinoamericanas. Una excepción notable es la inversión que presenta Euclides da Cunha en *Os Sertões (Los sertones)* al narrar la represión de la revuelta de los sertanejos de Canudos en 1902: el positivismo europeizante del letrado se dio de narices con el salvajismo de la represión del estado moderno.

La cuestión central –que no era sólo latinoamericana, aunque es aquí la que nos importa– era qué hacer con las masas: y no sólo cómo representarlas, sino también cómo reprimirlas. O mejor aún: cómo reprimirlas, representándolas.

Un significativo vacío

“En realidad no hay masas; sólo hay formas de ver a la gente como tales”, escribió Raymond Williams en 1958. Para las clases dominantes latinoamericanas, ese es el modo correcto de ver a “las gentes”: basta ver el tratamiento de la “plebe” que hace Carlos de Sigüenza y Góngora en su relato del Motín de 1692 en México. A partir, decisivamente, del inicio del siglo xx, son simplemente masas, un término siempre peyorativo, especialmente desde que Gustave Le Bon las retratará, según el positivismo entonces hegemónico, en su *Psychologie des foules (La psicología de las masas)*, de 1895. Como dice Williams: las masas siempre aparecen como populacho, turba, vulgo. Pero, al mismo tiempo, el nuevo siglo inauguró las democracias de masas y no había más remedio que lidiar con ellas, aunque la mayoría de los países latinoamericanos trataron de evitarlo con el atajo de las dictaduras, invocando entre otras cosas, precisamente, ese carácter espurio de las masas.

Se trató, empero, de un fenómeno fundamentalmente urbano: es en las ciudades donde las masas se hacen visibles, palpables, audibles, *olfateables* –las masas, además, huelen–; es decir, el espacio en que las clases populares se vuelven, precisamente, masas. En un continente como el nuestro, en el que más del 80% de la población era rural en 1900

–y los porcentajes seguirían siendo elevados hasta muy entrado el siglo xx–, las masas, entonces, sólo se vuelven visibles cuando despliegan comportamientos *anómalos*: la revuelta. Por eso, el que posiblemente sea el gran texto de representación de las masas en Latinoamérica de los primeros años del siglo sea *Los de abajo* –el título es explícito–, del mexicano Mariano Azuela, escrito en –y a propósito de– la Revolución mexicana, en 1915.

Esta tensión entre los sectores populares rurales –que incluyen, además, importantes poblaciones originarias– y urbanos es una de las razones por las que la categoría de *culturas populares* resultó tan duradera. Los textos que la interrogaron en las sociedades centrales encontraban a mano, como primer dato, la *cultura de masas* surgida entre finales del siglo xix y comienzos del xx; en nuestro continente, en cambio, la pregunta por lo popular debía interrogar también a las poblaciones campesinas, en su gran mayoría distantes, durante mucho tiempo, del acceso a los nuevos medios de comunicación –la *prensa popular*, por ejemplo, chocaba contra los también elevados índices de analfabetismo–.

En esa tensión, entonces, radica una diferencia epistemológica: la investigación anglosajona superpuso cultura de masas y cultura popular, a partir de los años 50 del siglo pasado; la latinoamericana siguió diferenciando dos esferas, en un continente en el que más del 60% de la población siguió siendo rural entrados los años 60 del mismo siglo. Al mismo tiempo, esto establece diferencias entre las sociedades (y entre los intelectuales de las sociedades) de urbanización temprana, como Argentina, Chile y Uruguay; los de urbanización tardía, como Brasil, Colombia o México, y los de muy tardía, como Bolivia, Ecuador o Perú. Eso debe a la vez cruzarse con datos étnicos: las sociedades con mayor porcentaje de población afroamericana u originaria. La cuestión de lo popular no será, entonces, lo mismo para Ezequiel Martínez Estrada, Gilberto Freyre, José Carlos Mariátegui o José Vasconcelos.

Para seguir discutiendo las palabras que, como sabemos bien, deciden modos de pensar, mi insistencia en usar “las gentes” le debe mucho a las advertencias de Carlos Monsiváis:

Todavía en 1960 o 1965 el término *masas* es sólo despreciativo, porque, según el mercado de valores semántico, *masas* es el sinónimo de los seres que carecen, entre otras cosas, de moral, de freno a los instintos, de educación, de vestuario apropiado. A la-oscuridad-iluminada-por-el-rechazo se le ha llamado “la gleba”, “el pópolo”, “la leperuza”, “el peladaje”, “la grey astrosa”, “el populacho”, “el infelizaje”, el conjunto amenazador o, las menos de las veces, compadecible que, según los conservadores, halla su justa descripción en un libro-epitafio: *La rebelión de las masas* [...] Gracias a *La rebelión de las masas* la élite afina su desprecio por el mar de semblantes cobrizos, por los invasores ocasionales de su panorama visual. ¡Cómo se multiplican!

La fertilidad demográfica los acompaña y les permite convertirse en el alud amenazador y pintoresco que sumerge a las ciudades en la uniformidad. Donde decía pueblo, dice público. En donde se hablaba de la sociedad, crecen por vía partenogénica las masas. Donde se ponderaba a la nación o al pueblo, ahora, se elogia a la *gente*. En donde la *gente* era la vaguedad numerosa se habla de “la gente”, proyección de primera persona. Para entender de modo cabal las expresiones “la gente dice”, “la gente piensa que”, colóquese “Yo digo, yo creo”.

En el terreno de los mundos de lo popular, estas discusiones no son juegos filológicos. No tenemos un equivalente a las *Palabras claves* de Raymond Williams: su historia de la palabra *popular* no puede incorporar su tratamiento latinoamericano, ni siquiera el español. Sólo sabemos que *pueblo* significó muchas cosas, tantas como en la tradición anglosajona, pero seguramente distintas: por ejemplo, incorporó el sentido étnico de los pueblos originarios o de las comunidades afroamericanas. También sabemos que fue un significante valioso en las guerras de la independencia, hasta volverse denominación de lo *ciudadano* con la llegada de los regímenes liberales de finales del siglo XIX. También sabemos que los populismos, desde los años 20 y 30 del siglo XX –el yrigoyenismo y el peronismo argentinos, el aprismo peruano, el priísmo mexicano, el varguismo brasileño– lo instituyeron como significante político positivo y a la vez, por inversión, lo significaron ne-

gativamente para los grupos conservadores. También sabemos que los neoconservadurismos de finales de ese siglo lo vaciaron de sentido hasta la desaparición, como dice Monsiváis, en su exitoso reemplazo por *la gente*. También sabemos que hubo una reaparición, pero transformada, en los neopopulismos del siglo XXI. También sabemos que sigue siendo un significante vacío; que, sociológicamente, *pueblo* no designa ningún conjunto preciso de sujetos y sujetas. Consecuentemente, la palabra *popular* peca de la misma incerteza sociológica, aunque, como discutiremos, creemos que sigue teniendo una importante fuerza simbólica. O como dice el historiador inglés Eric Hobsbawm: “El término ‘pueblo’, en sí mismo, combina un máximo de resonancia emocional con un mínimo de precisión en la definición de los múltiples y superpuestos significados que oculta”.

Pero también sabemos que hay *cultura de masas*, aunque no separamos muy bien qué son las masas –o si ellas existen–.

“De lo popular a lo masivo”: la cultura de masas como gran narrador

Hay una biblioteca que discute el significado de la categoría; esa discusión tiende a solaparse con la del concepto de “industria cultural”, indudablemente acuñada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en el capítulo 2 de su célebre *Dialéctica del iluminismo*, de 1944-1947. Podemos suspender los vericuetos de esa discusión y aceptar una versión simplificadora pero útil para la argumentación que estamos tratando de desplegar: se trata de los bienes simbólicos producidos con mediaciones técnicas que permiten su fabricación en serie y en grandes cantidades dirigidos a mercados ampliados. Todas las historias de la cultura de masas o de la comunicación de masas –ambas tienden a superponerse, porque la segunda supone la puesta en circulación de la primera– coinciden en que estos nuevos materiales comienzan con la prensa de masas o prensa popular –nótese en la ambivalencia la discusión que señalará-

bamos antes–, y que luego incorporan más o menos sucesivamente el fonógrafo, el cine, la radio y la televisión.

En América Latina esa cultura de masas tuvo importantes diferencias, dependientes de la urbanización, la alfabetización y el desarrollo técnico –es decir, de las distintas modernidades coloniales–. Fue más temprana en Argentina y Uruguay, más lenta en las sociedades más rurales y explota en todas en la década de los 60 del siglo pasado –cuando toda la biblioteca coincide en señalar su crecimiento, su expansión, su transformación en el gran tema de la discusión cultural, como veremos más adelante–.

En un libro decisivo para estos debates y que retomaremos (*De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, de 1987, del hispano-colombiano Jesús Martín Barbero), leemos una interpretación respecto de las relaciones entre lo popular y lo masivo, o entre la cultura popular “vieja” y la nueva cultura de masas, que se transformó en hegemónica luego de su publicación: que la cultura de masas nace en una relación estrecha con el mundo popular. Contrariando las interpretaciones dominantes entre los años 50 y 70, que leían la cultura de masas como mera degradación de la vieja cultura culta, Martín Barbero afirmaba que la cultura de masas se construía sobre las matrices de la cultura popular –como veremos, el ejemplo del melodrama popular era una clave de su argumentación–. Ese tránsito se resuelve en un modelo triple, que Martín Barbero ya anticipaba en un artículo de 1983:

1. De lo popular a lo masivo: “lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular” activando y neutralizando “señas de identidad” de la “vieja cultura”.
2. De lo masivo a lo popular: consistente tanto en la negación de los conflictos en la cultura de masa como en las mediaciones por las cuales lo masivo “recupera y se apoya en lo popular”.
3. Los usos populares de lo masivo: la indagación acerca de lo que las clases populares hacen, con lo que ven, creen o compran.

Aunque retomaremos esta discusión –insisto: este libro fue decisivo en los estudios latinoamericanos sobre cultura popular y cultura

de masas desde su publicación–, lo que nos importa recuperar aquí es que Martín Barbero es también uno de los primeros en señalar la importancia política de la cultura de masas en un sentido distinto del que fue dominante, como veremos, en los años 60 y 70 del siglo pasado: no como “manipulación, alienación, embrutecimiento” de las clases populares, sino como el espacio en el que se incorporaban esas clases a las sociedades en tránsito a la modernización colonial a mediados del siglo xx. Por supuesto, cada caso merecería un análisis exhaustivo. Lo que es indiscutible es que las clases populares latinoamericanas fueron *narradas* en la nueva cultura de masas. Narrar no significa *reflejar* –una biblioteca semiótica lo contradice–; significa que los modos en que esas nuevas narrativas incorporaban a los subalternos tendían a desplazar lo conflictivo; a ocultar las violencias –simbólicas o corporales– de las subalternizaciones; a reproducir estereotipos o a inventar otros nuevos; que eran narrativas fundamentalmente blancas y masculinas, con lo que la representación de las mujeres, de los indígenas o de los negros, categorías entonces doble o triplemente subalternizadas, era muy poco democrática, por decirlo apenas de un modo elegante.

Sin embargo, esas narrativas propusieron un nuevo sentido de lo *nacional* en sociedades hasta entonces muy poco integradas –tanto por razones geográficas como étnicas o sociales–; un sentido en el que los grupos subalternos, ahora pensados como públicos o audiencias, podían comenzar a reconocerse, aun entre los pliegues, las luces y las sombras de los estereotipos o las estigmatizaciones (que tampoco faltaban). Hay muchos trabajos que explican este movimiento en distintos países latinoamericanos: el mismo Martín Barbero, por ejemplo, señala el caso de la radio en Colombia, el cine en México, el radioteatro en la Argentina y la música negra en Brasil. Cada uno de estos ejemplos tiene una bibliografía propia que muestra particularidades. En el caso colombiano, estudios recientes señalan, por ejemplo, la importancia de la transmisión radiofónica de La Vuelta a Colombia, la gran competencia ciclística nacional desde 1951. Sobre el cine mexicano, largamente transitado por la bibliografía, es imposible de soslayar el trabajo de Carlos Monsiváis sobre el *cantinflismo* desplegado por el personaje de Mario Moreno

“Cantinflas” –y también sus críticas, como en el trabajo de Carmen de la Peza de 2016–. Sobre el radioteatro argentino hay también extensa bibliografía, iniciada por el trabajo de Jorge Rivera y Eduardo Romano publicado en 1985. Es preciso señalar que en esta nueva cultura de masas aparece un nuevo actor, otro tipo de letrado –letrado al fin, por cierto, pero desplazado– que Jorge Rivera llama “intelectuales mediadores”. Se trata de los nuevos productores de esa cultura, que ya no pertenecen a la burguesía sino que proceden de otros estratos sociales –clases medias urbanas–: guionistas, actores, compositores de música popular, que producen textos más cercanos a las voces populares –a otro sistema de deseos, fantasías y expectativas–.

Pero en el caso brasileño, también ampliamente analizado, prefiero detenerme un poco más, a través de un desvío.

Carnaval, samba e futebol: el *mestizaje*

Una de las historias más desgarradoras del fútbol latinoamericano es la del jugador Moacir Barbosa, golero del club carioca Vasco da Gama entre 1945 y 1955 –dejó de jugar en 1962–. Por sus desempeños, pasó a ser el portero de la selección nacional brasileña, obteniendo el Campeonato Sudamericano de 1949. Fue el primer golero negro en la historia del equipo nacional.

En 1950, en la Copa del Mundo disputada justamente en Brasil, Barbosa fue el portero titular de un equipo que venció cómodamente todos los juegos, hasta llegar al último, contra Uruguay. Con un empate, el equipo local era campeón mundial; fue derrotado por el uruguayo, 2 a 1. La expectativa de un estadio Maracanã con 200 000 espectadores –récord mundial– y todo un país que siguió los juegos por radio fue defraudada en los últimos minutos, en lo que luego se conoció como el “Maracanazo”. Barbosa fue culpado por los dos goles, especialmente el segundo –junto al zaguero João Ferreira “Bigode”–. Ambos eran negros. La prensa rápidamente asumió una explicación racista: los jugadores negros eran incapaces de representar adecuadamente a la *raza*

brasileña, porque mostraban en el momento decisivo sus incapacidades *raciales*. Barbosa vivió toda su vida con ese estigma: muchos años después, diría que “la pena máxima en Brasil por un delito son treinta años, pero yo he cumplido condena durante toda mi vida por aquello”.

Sin embargo, el fútbol había sido en Brasil un argumento central en un movimiento similar a los que relatamos en el párrafo anterior. Renato Ortiz explicaba en 1990 que

el carnaval, el fútbol o el samba no constituían elementos de la nacionalidad brasileña en los años 10 o 20. El samba sobrellevaba el estigma de la población negra, el carnaval cargaba con el fasto de los bailes venecianos y la práctica ancestral de las carnestolendas portuguesas, el fútbol era un deporte elitista importado de Inglaterra. Fue la necesidad del Estado de presentarse como popular que implicó una revalorización de estas prácticas que comenzaban, cada vez más, a poseer características masivas. Finalmente, la formación de una nación pasaba por una cuestión preliminar: la construcción de su “pueblo”.

Según Ortiz, la invención de un Brasil moderno a partir del populismo varguista exigió la captura de símbolos populares –y además, masivos– como modo de producir un relato integrador. Carnaval, fútbol y samba fueron “expropiados” de una pertenencia de clase para ser nacionalizados y transformados en símbolos nacional-populares. Pertenencia: lo que define a la práctica –su condición o no de popularidad– es su uso. El carnaval puede leerse como popular desde por lo menos la Edad Media –con su estructuración antijerárquica y revulsiva, como lo demostró Mijail Bajtín en su clásico de 1941, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*– y el samba es una invención de los esclavos africanos y sus descendientes en Brasil; en cambio, el fútbol fue un invento de las élites británicas e importado por las élites latinoamericanas. Sin embargo, fue objeto de un proceso de popularización, que en toda América Latina dependió de muchos factores, culminando alrededor de los años 30 del siglo xx. Ese proceso no fue conducido por las élites blancas, que por el contrario lo

resistieron con regulaciones y prohibiciones. En el caso brasileño, esa popularización pasó decididamente por la apropiación de la práctica por las clases populares y, en particular, de los afrodescendientes, cuya práctica fue objeto de prohibiciones explícitas y racistas.

Sin embargo, luego de que los negros fueron aceptados en la práctica oficial hacia 1925, la Copa del Mundo de Italia de 1934 mostró la aparición de una estrella brasileña: el negro Leônidas da Silva, el “Diamante Negro”. Cuatro años después, en la Copa de Francia en 1938, el equipo brasileño ganó el tercer puesto. Leônidas volvió a brillar, respaldado en la zaga por otro afroamericano: Domingos Antônio da Guia, el “Maestro Divino”. Entusiasmado por el desempeño futbolístico, el gran fundador de la sociología brasileña, Gilberto Freyre, publicó en el *Diario de Pernambuco* el artículo “Futebol mulato”, en el que afirmaba que el fútbol había permitido encontrar la ansiada síntesis racial del Brasil moderno. Definitivamente transformado en una práctica popular –y a la vez, espectáculo de masas–, el fútbol podía ser a su vez incorporado como símbolo nacional por el estado varguista, porque pretendía además la solución del conflicto racial por la simple integración de los grupos hasta entonces excluidos.

El carácter ilusorio de esa integración fue puesto de manifiesto en la condena de Moacir Barbosa en 1950: el mestizaje había sido apenas un relato producido por intelectuales –por Freyre, o por el fundador del periodismo deportivo brasileño y gran aliado de Getúlio Vargas, Mário Leite Rodrigues Filho (conocido como Mário Filho), quien en 1947 había publicado *O negro no futebol brasileiro* para demostrar lo mismo que Freyre. El retroceso racista de 1950 obligó a Filho a escribir una nueva edición de su clásico en 1964: en el interín, se habían producido los éxitos futbolísticos de 1958 y 1962 (dos Copas Mundiales, en Suecia y Chile, respectivamente) con figuras negras y mulatas– centralmente, Pelé y Garrincha. El relato, entonces, podía repetirse ahora aureolado por el éxito deportivo. Pero no dejaba de ser relato: Brasil, hasta hoy, sigue siendo el país jerárquico, racista y antidemocrático que tan bien analizó Roberto Da Matta en otro clásico, *Carnaval, malandros e herois*, de 1978.

Y no podemos dejar de señalar otro dato: como nos recuerda Carmen Rial, mientras el fútbol postulaba esta inclusión reconciliada de los subalternos (subrayo el masculino), el fútbol de mujeres había sido prohibido por Getúlio Vargas: el Decreto-ley N° 3199 del 14 de abril de 1941, que establecía la base general para la organización de los deportes en Brasil, a través de la creación de la Confederación Nacional de Deportes y los Consejos Regionales de Deportes, afirmaba que: “A las mujeres no se les permitirá practicar deportes incompatibles con la condición de su naturaleza, y por esta razón, el Consejo Nacional de Deportes debe publicar las instrucciones necesarias para las entidades deportivas en el país”.

De un modo similar, sus vecinos uruguayos habían producido la incorporación de los jugadores afrodescendientes, pero de un modo más acelerado y menos conflictivo. Por ello, cuando inventaron una mitología futbolística, hacia 1935, la llamaron “garra charrúa”: es decir, una dosis extraordinaria de coraje y resistencia ante la adversidad originada en la ascendencia con un pueblo originario, los charrúas, exterminados un siglo antes.

Como podemos ver, se trata en ambos casos de narrativas ficcionales de mestizaje. El carácter ficticio de estos relatos queda claro cuando un éxito deportivo aparece como causal o garantía; ese carácter también se debe a que son relatos de la cultura de masas, incluso cuando el autor sea un intelectual –a esa altura reputado– como Gilberto Freyre. Estatales o paraestatales, estas narrativas proponen postular en la ficción lo que no se puede verificar en el mundo real (el fútbol es también una ficción de la cultura de masas en el momento en que se vuelve relato deportivo, aunque tenga un correlato en la práctica concreta del juego). Por un lado: proponen narrativas más plurales, en las que los héroes son sujetos populares –permítanme extender la idea de *héroe* a la estrella de la cultura de masas: se trate de Pelé o del actor y cantante mexicano Pedro Infante–; de ese modo, se vuelven narrativas *inclusivas*. Esta palabra nos propone un conflicto: como afirmamos, esa inclusión es meramente simbólica, pero además, se trata de una inclusión administrada desde un

lugar de poder –la capacidad y posibilidad de enunciar y hacer circular una voz, aunque sea en la cultura de masas–, lo que impide que la llamemos democrática. Para apartarnos del fútbol: la importancia del héroe popular en los relatos de la cultura de masas también puede ejemplificarse con figuras mexicanas tan distantes entre sí –en principio– como Pedro Infante o el luchador Rodolfo Guzmán Huerta “El Santo”, quien para Carlos Monsiváis fue “el rito de la pobreza, de los consuelos peleeros dentro del gran desconsuelo-que-es-la-vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral”.

Por otro lado, el mestizaje es una de las soluciones predilectas por las clases dominantes latinoamericanas –y por los intelectuales, cultos o de masas, fracción dominada de la clase dominante, como afirmaba Bourdieu– para *solucionar* narrativamente los clivajes raciales. Maristella Svampa lo demuestra por extenso al analizar un siglo de debates latinoamericanos sobre la *cuestión indigenista*: duramente organizados por el racismo positivista, primero, el *integracionismo populista*, como lo llama Svampa, encontrará en el mestizaje una fórmula de transacción –de la que *La raza cósmica*, de José Vasconcelos, será el punto más alto–. La cultura de masas, en ese contexto, no produce nunca innovaciones respecto de lo que son los discursos hegemónicos de las élites; sólo propone flexiones imaginariamente más democráticas.

Las indias cantoras en el Reino del Revés

Un buen ejemplo de estas relaciones complejas que estamos tratando de analizar entre las narrativas de la cultura de masas, las prácticas populares y la cultura *culta* puede verse en el caso de la poeta, narradora, compositora, cantante y frustrada etnomusicóloga argentina María Elena Walsh.

La obra de Walsh es fundadora de una zona novedosa en la cultura argentina: la cultura de masas infantil. Su obra para niños se difundió también en buena parte de América Latina, en mucha mayor medida

que su obra para adultos –valiosísima, pero de mucha menor difusión en nuestro continente–. El periplo que la condujo a esa producción, entre 1960 y 1968, es un ejemplo fantástico de lo que estamos discutiendo.

María Elena, formada en las tradiciones letradas cultas –las locales, pero también las anglosajonas por herencia de su padre–, se reveló a los 17 años como una prometedora poeta con su libro *Otoño imperdonable*, de 1947, premiado en Buenos Aires (Segundo Premio Municipal) y elogiado por la crítica. Uno de sus admiradores fue el ya famosísimo poeta español Juan Ramón Jiménez, exiliado por el régimen franquista, quien la invitó a una estancia en la Universidad de Maryland, donde él enseñaba. Al regreso de la experiencia norteamericana, María Elena entró en contacto epistolar con una intelectual nacida en la provincia norteña de Tucumán, diez años mayor: Leda Valladares –de origen burgués–, perteneciente a una familia de propietarios de tierras e ingenios azucareros en su provincia, profesora de Filosofía y a la vez música, “entendida en jazz y blues”, como afirma Sergio Pujol, pero que además había comenzado a coleccionar ejemplos del cancionero popular latinoamericano, especialmente del norte argentino. Leda estaba transitoriamente en Costa Rica; se encontraron en Panamá para viajar a París e instalarse allí en 1952 –simultáneamente a Cortázar, como narramos al comienzo de este capítulo–. El peronismo se revelaba fuertemente expulsivo para los y las intelectuales argentinos. En este caso, además, homosexuales –un exceso imperdonable e impronunciable en ese contexto–.

Leda y María, como se llamó el dúo, comenzaron a actuar en la ciudad francesa interpretando el repertorio coleccionado por Leda, en espectáculos y sendos discos titulados *Chants d'Argentine*, de 1954, y *Sous le ciel de l'Argentine*, de 1955. Alcanzaron cierto éxito, en la senda abierta por el compositor, cantante y guitarrista argentino Atahualpa Yupanqui –nombre artístico de Héctor Roberto Chavero, y uno de los fundadores del folklore argentino devenido cultura de masas– y en la que también transitaba la chilena Violeta Parra. Se trataba de una suerte de descubrimiento francés y luego europeo de la canción tradicional y el folklore latinoamericanos –transformados en género de la cultura de masas–, fenómeno muy bien narrado por Pujol y luego, a través de la fi-

gura de Mercedes Sosa en los años 60, por Matthew Karush. Por supuesto, Leda y María actuaban disfrazadas de “indias” latinoamericanas, así como treinta años antes los intérpretes y bailarines del tango de Buenos Aires se vestían de gauchos. El exotismo debía ser ratificado en escena, como lo reclamaba la mirada colonial.

Pero en 1956, ambas aprovecharon un viaje a Londres para visitar al etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax, emigrado de los Estados Unidos a causa de la persecución macartista. Lomax, cuenta Pujol,

había empezado con el blues –el cantante Leadbelly era su gran rescate–, para luego abrazar los folklores del mundo mucho antes de que la etiqueta *world music* lavara la mala conciencia del post-colonialismo. Como asesor del sello Folkways, Lomax era toda una autoridad en la música étnica, en una época en la que la única música étnica que daba vueltas sobre una bandeja giradiscos era la rescatada por esos programas filantrópicos de la Unesco.

Le llevaron su material, ansiosas del reconocimiento científico:

Cantaron para él una baguala y un carnavalito, con la esperanza de ser incluidas en el sello, y quedar así eternizadas al lado de bluseros del Mississippi, cantores galeses, cantores flamencos y otras especies en riesgo de extinción. Pero la cosa no anduvo. “Muy blancas para mi gusto”, sentenció el investigador. Tenía razón. O quizá no tanto.

Para Lomax, el material de Leda y María no constituía un documento musicológico, sino su recreación por dos intelectuales blancas para ser transformado en espectáculo de masas. Por cierto, como dice Pujol, Lomax era un “poco rígido”: años después, en 1965, se dedicaría a boicotear “la presentación ‘eléctrica’ de Bob Dylan en Newport”. Pero, además, tenía razón: los cancioneros populares se habían esfumado en la recreación que una nueva generación de músicos –intelectuales mediadores, como los llamamos más arriba– habían hecho desde los años 40

para producir un folklore que era, como dijimos, un nuevo género de la cultura de masas. Eso ya no era cultura popular sino que era –¿además? ¿en su lugar?– cultura de masas.

Leda y María retornaron a la Argentina. Durante unos pocos años, continuaron actuando, ofreciendo su repertorio folklórico, al que le añadieron la tradición colonial española, como el romancero (en el disco *Canciones del tiempo de Maríacastaña*, de 1958). En 1959, María Elena comenzó a incorporar canciones de su autoría dirigidas a público infantil. Grabaron un último disco juntas, de sólo cuatro canciones, en esta línea, *Canciones de Tutú Marambá*, y ello las llevó a producir un espectáculo teatral en 1963, *Doña Disparate y Bambuco*, en el que todas las canciones eran de autoría de María Elena.

Luego de ello, el “síndrome Lomax” hizo efecto definitivo. Leda optó por retornar a Tucumán y consagrarse a la recuperación del cancionero popular, especialmente a la colección de bagualas de los Valles Calchaquíes tucumanos, es decir, radicalizó el desafío de Lomax. Esto la llevó a posiciones en muchos casos profundamente conservadoras –en 1976, ya en la dictadura argentina, participó de una mesa redonda periodística en la que condenó duramente a los jóvenes músicos del llamado *rock nacional* argentino, afirmando que la única música auténtica argentina era el folklore–. Pocos años después, sin embargo, retrocedió hacia posturas más contemporizadoras y culminó su carrera organizando reuniones de canto colectivo de coplas, vidalas y bagualas a las que invitaba sus nuevos amigos rockeros (León Gieco, Gustavo Santaolalla, Pedro Aznar o Gustavo Cerati, que de paso pagaban con esto un tributo definitivo de nacionalización).

En cambio, María Elena decidió que el desafío de Lomax sólo podía responderse en la cultura de masas: discos, cine, televisión y libros para niños –a partir de 1968, presentaciones en teatros, discos y libros para adultos–. Pero, además, el desafío musicológico sólo podía responderse recuperando toda la cultura de masas. Aunque los ritmos folklóricos seguían presentes (bagualas, chacareras), también aparecen el rock, el *twist*, el *blue grass*, el *dixieland*, la ranchera, el *fox trot*, el

madrigal, el vals. Al mismo tiempo, y no paradójicamente, la cultura de masas se propone desde la crítica a la cultura de masas. En un verso de su bellísima “Marcha de Osías”, María Elena afirma:

Quiero cuentos, historietas y novelas
pero no las que andan a botón.
Yo las quiero de la mano de una abuela
que me las cuente en camisón.

Las “historias que andan a botón” son, obviamente, las televisivas. Todo esto salpimentado, asimismo, con referencias a la cultura culta y al *non sense* británico, a Lewis Carroll y a París como capital de la moda –el lugar a donde peregrina la tortuga Manuelita para seducir a su tortugo–.

No se trata de una mezcla: se trata de una apuesta *distribucionista* de los bienes simbólicos, que evade la trampa tradicionalista y folklorista para, al mismo tiempo, organizarse en torno del respeto democrático por sus públicos, populares o no. Pero esa organización depende, como hemos venido diciendo, de una letrada blanca, urbana y pequeña burguesa, con un pasaje por París y dos libros de poemas *cultos* en sus alforjas.

Al mismo tiempo, el periplo de Leda y María nos permite ver en uno de sus recodos, como hemos señalado, el *pliegue folklorizante* de lo popular. Para finales de la década de 1960, toda América Latina había producido algún tipo de movimiento de recuperación de sus *tradiciones populares* transformándolas, en buena medida, en folklore. Esto suponía dos posibilidades: por un lado, el conservadurismo arcaizante, que señalaba hacia el pasado y hacia lo rural como únicos repertorios legítimos de lo popular –que debía, además, ser administrado por los estados nacionales o *museificado* por sus intelectuales–. Por otro, el pasaje hacia la cultura de masas, para la que los públicos serían, no paradójicamente, las poblaciones rurales migrantes hacia las ciudades en la segunda mitad del siglo xx. Cultura de masas: pero con la garantía de una *autenticidad* –palabra clave en esta construcción folklorizante– de la que carecía el resto.

“Dale tu mano al indio/dale que te hará bien”

Sin embargo, todo esto era ilegible desde mediados de la década de 1960. Desde dos perspectivas simétricas: desde el mundo culto y conservador, la cultura de masas sólo era degradación de la cultura culta, sólo podía definirse como carencia y privación en relación con un universo indiscutible, sólidamente jerarquizado y con estrechas correlaciones de clase: una cultura burguesa –que no se autoconfesaba como tal, sino que se proclamaba tan única como universal, y que resistía a pie firme los embates de, por ejemplo, la cultura pop–. Un hermoso texto del inglés Hanif Kureishi relata esas perspectivas con precisión: la de un profesor de música de escuelas medias británicas que aceptaba pasar “She’s leaving home”, de The Beatles, sólo para informarles a sus alumnos que se trataba de una gran mentira, porque los jóvenes de clases medias y bajas no podían acceder al talento artístico.

Desde el mundo culto pero progresista, que confiaba en la redistribución de los bienes culturales o que, en su versión más *popular*, confiaba en el potencial revolucionario de las culturas subalternas, la cultura de masas era una mera herramienta de adoctrinamiento, alienación y manipulación de las masas. En el caso particular de América Latina, era, además, una herramienta en manos del imperialismo cultural. Como afirmaba el filme *La hora de los hornos* (1969), del cineasta argentino Fernando Solanas: “Los medios de comunicación son más destructivos que el napalm”. El símil no era ingenuo, en tiempos de Vietnam. La cultura de masas –que, por cierto, se había expandido en el continente en estrecha relación con los capitales norteamericanos y era vista como herramienta de desarrollo y modernización de nuestras sociedades, consecuentemente subdesarrolladas y tradicionales– debía ser, sencillamente, combatida.

Esa relación afirmada entre imperialismo y cultura de masas alcanzó su cénit en 1972 con la publicación de *Para leer al Pato Donald*, del argentino-chileno Ariel Dorfman y el belga Armand Mattelart, en el que *deconstruían* –permítaseme el uso anacrónico del concepto– los modos en que las historietas del imperio Disney contribuían a la difusión de los

lugares más comunes de las ideologías imperiales. Presentado como un “manual de descolonización”, el libro tuvo una enorme difusión y aceptación entre los intelectuales y militantes de la época –sólo equivalente a su desprestigio y olvido en las décadas siguientes, en que el mismo concepto de imperialismo cultural desapareció de todas las agendas, como afirmó Santiago Gándara en 2016–.

Un buen ejemplo de lo que estamos discutiendo lo da esta cita de Enrique Dussel, en un lejano texto de 1975:

La cultura popular es el centro más incontaminado e indicativo de la resistencia del oprimido (como nación neocolonial o como clases sociales marginales) contra el opresor. La cultura popular, que no es sino el momento más auténtico de la cultura nacional y tiene como su negación (por introyección del sistema opresor) la cultura de masas, se va gestando en América Latina en función de una lucha antioligárquica.

El párrafo condensa varias señales de una concepción extendida en las izquierdas críticas de todo el continente. Nótese, por ejemplo, que el marco de referencia es América Latina, aunque el texto es de un argentino que aún trabajaba en su país –poco después, Dussel partía a su exilio mexicano–. Asimismo, el establecimiento de una dicotomía indestructible: la cultura popular como opuesta (adversaria, enemiga) a la cultura de masas. Y también: la cultura popular como un espacio donde se condensan los elementos resistentes. En la compilación donde se publica este texto, todas las voces señalan en la misma dirección: “el pueblo es el oprimido que busca liberarse”, afirma Mario Casalla; “la cultura popular se opone a la cultura imperial”, sostiene Osvaldo Ardiles. En la obra de Dussel, estas concepciones se mantienen hasta entrados los años 80: “El pueblo, el conjunto orgánico de las clases, etnias y pueblos oprimidos, como ‘bloque social’, es el sujeto histórico de la cultura más auténtica, la cultura popular latinoamericana”, frente a una cultura de masas alienante, exterior e imperialista, dice en 1984.

Son años también gramscianos: en un breve texto de sus *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci había definido al folklore, ampliamente, como:

“concepción del mundo y de la vida”, implícita en gran medida, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (también ella por lo general implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” (o, en sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas) que se han sucedido en el desarrollo histórico. (De aquí la estrecha relación entre el folklore y el sentido común, que es el folklore filosófico). Concepción del mundo no sólo no elaborada y asistemática porque el pueblo (o sea, el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de toda forma de sociedad que ha existido hasta ahora) no puede, por definición, tener concepciones elaboradas, sistemática y políticamente organizadas y centralizadas en su desarrollo acaso contradictorio; sino incluso múltiple: múltiple no sólo en el sentido de varia y contrapuesta, sino también en el sentido de estratificada desde lo más grosero hasta lo menos grosero, por no decir ya que se trata de una aglomeración indigesta de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia, de la mayor parte de las cuales no se encuentran documentos -mutilados y contaminados- más que en el folklore.

Simultáneamente, hay una definición de “pueblo” y una definición de su cultura. La obra de Gramsci, como mostraron José Aricó y Juan Carlos Portantiero, se había leído en toda América Latina y era argumento central en el debate político y cultural de las izquierdas. Renato Ortiz afirmaba que las puertas cerradas por la escuela de Frankfurt –las concepciones manipulatorias de la industria cultural– eran abiertas por Gramsci. Así, en Brasil, por ejemplo, Ferreira Gullar podía decir en 1965 que

la cultura popular es, en suma, una toma de conciencia de la realidad brasileña. Cultura popular es comprender que el problema del analfa-

betismo, como la falta de cupos en las Universidades, no está desligado de la condición de miseria del campesino, ni de la dominación imperialista sobre la economía del país. Es comprender, en suma, que todos esos problemas sólo encontrarán solución si se realizan profundas transformaciones en la estructura socio-económica y consecuentemente en el sistema de poder. Cultura popular es, por lo tanto, antes que nada, conciencia revolucionaria.

En el mismo sentido, junto a la aparición de un discurso indianista que desplaza al viejo indigenismo, como señala Svampa, y de las primeras afirmaciones sobre la negritud –las de Aimé Césaire en 1950–, los grupos rurales son integrados a este discurso optimistamente redentor, es decir, el conjunto de los grupos subalternos, que pasan a integrar un *pueblo*. La inflexión rural, muy importante en el caso mexicano, le debe mucho a la difusión de los trabajos de antropólogos italianos posgramscianos, especialmente Luigi Lombardi Satriani (de quien se publican *Antropología cultural: análisis de la cultura subalterna* en Buenos Aires, en 1975, y *Apropiación y destrucción de las culturas de las clases subalternas* en México, en 1978) y Alberto Cirese (de quien se edita su *Ensayos sobre las culturas subalternas* en México, en 1979, y dicta dos cursos en México entre 1979 y 1981).

Pero se lo debe, además, a la enorme difusión del folklore *comprometido* –que asume a veces los nombres de *canción de protesta*, aunque ésta no es necesariamente folklórica, o de *nueva canción latinoamericana*–, un folklore continuador de las líneas del primer Atahualpa Yupanqui o de Violeta Parra, a quienes mencionamos anteriormente. En muchos casos fuertemente influenciado por los Partidos Comunistas del continente –y por el faro que significaba la Revolución cubana desde 1959–, estos folklores afirmaban a cada paso la potencialidad indefectiblemente revolucionaria de las clases populares rurales y los pueblos originarios: “Dale tu mano al indio/Dale que te hará bien/Te mojará el sudor santo/De la lucha y el deber”, como dice la canción del uruguayo Daniel Viglietti.

No paradójicamente, estos folklores son, como ya dijimos, un género de la cultura de masas y en muchos casos organizado por multi-

nacionales discográficas, como analiza Matthew Karush en el caso de Mercedes Sosa, quien produce una figura indígena y latinoamericana como parte de las estrategias de venta en Europa de la holandesa Philips. Desde la perspectiva que estamos desarrollando, no hay contradicción: se trata de condiciones materiales e ideológicas de producción del material artístico, que las propias decisiones estéticas y políticas del artista pueden tensionar, modificar o limitarse a aceptar. Aun en su condición de mercancía, la doble condición de los materiales de Mercedes Sosa –su espléndida calidad artística, sus consecuentes convicciones políticas– quedaron a salvo de críticas: no fue por las estrategias de marketing de la Philips que “La Negra” se transformó en la gran cantora latinoamericana. Su elección del repertorio de Violeta Parra, en 1971, por ejemplo, no era *a priori* una garantía de ventas, pero sí una garantía, nuevamente, ética y estética.

Una diferencia con este panorama teórico lo brindaron los que llamaremos los “fundadores de la tradición populista argentina”: Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano. Aunque hay cierta comunidad de lenguaje –Ford sostenía, en 1973, la necesidad de pensar el trabajo crítico como “un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la cultura oligárquica y el imperialismo”–, en sus trabajos aparecía un clivaje que retomaremos. En el mismo texto –compilado junto con otros trabajos de los tres autores recién en 1985, aunque originalmente publicado doce años antes–, Ford desplegaba un listado de lo que puede entenderse por cultura popular:

[...] fenómenos diversos que van de la producción de los marginados a los pensadores nacionalistas y revisionistas, de *la lectura de los medios de comunicación que hace el proletariado industrial* a las manifestaciones populares, de los payadores anarquistas y radicales a los ídolos de la etapa peronista, del proteccionismo cultural a la producción de los intelectuales marginados o insertos en la industria cultural, de la vida cotidiana y las organizaciones de barrio al carbón y la tiza, del periodismo obrero al periodismo de denuncia, del cine populista al cine de liberación, y en tantos otros fenómenos en los cuales se fue y se va

articulando, muchas veces de manera precaria y contradictoria, una respuesta ante la cultura dominante, directa o indirectamente unida a las luchas populares [las cursivas son mías].

La novedad de la “lectura de los medios de comunicación” es crucial, porque organizará el debate en la década siguiente. Y esa hipótesis se integraba en un programa de trabajo sobre la cultura popular; el listado agrupaba prácticas populares, discursividades letradas, textualidades políticas, cultura de masas, pero precisaba también incluir lo que luego se llamará la *recepción*. El circuito cerrará solamente cuando se verifique la hipótesis de que las clases populares no pueden ser sometidas a la manipulación, de que ejercitan con los mensajes de los medios una serie de juegos de lectura.

Pero estas señales pasaron desapercibidas en los comienzos de los años 70 del siglo xx. Retornarían con fuerza, como veremos, en los procesos de transición democrática de los años 80 en toda Latinoamérica, ascendiendo de hipótesis a consenso teórico. Mientras tanto, cuando nadie suponía la masacre dictatorial y los fracasos insurreccionales, hasta el mismo Cortázar abandonaba –provisoriamente– a Bartok en su discoteca y afirmaba, en 1973, que el peronismo significaba un “movimiento visceral de todo el pueblo argentino hacia una especie de encuentro consigo mismo”. En la Argentina, todo el mundo, tarde o temprano, en algún momento de su vida, se hace peronista.

Capítulo 2. Híbridos, (neo)populistas y plebeyos: de Sandro a Leo Dan, con escala en Juanga

Yo creo que la apoteosis del señor Sandro es un episodio más de la plebeyización del gusto que empezó con el menemismo, cuando los ricos argentinos y sus repetidoras habituales consiguieron por fin deshacerse del deber ser que decía que tenían que alabar la “alta cultura” y se entregaron sin tapujos a la cumbia y el fútbol (...) y legitimaron esos gustos: los convirtieron en valores.

Martín Caparrós

El disco (...) se lo acabé regalando a la muchacha que limpiaba la casa de un amigo. Tal vez fue un homenaje a todas aquellas que de chiquillo trabajaban en casa de mi familia y que musicalizaron mi infancia con Palito Ortega, Leo Dan, Leonardo Favio y Sandro.

Gustavo Marcovich

*“Y ahora, ¿quién nos va a cantar lo que sentimos?”
confesó desolada una mujer del pueblo*

Alejandro Estivill

Una muchacha y una guitarra

El 4 de enero de 2010 murió en Buenos Aires Roberto Sánchez, quien durante buena parte de su vida fue conocido como Sandro. Su muerte

convocó una suerte de rara unanimidad, la que se reserva a los ídolos indiscutidos: poco antes, algo similar había ocurrido con Mercedes Sosa, que murió en la misma ciudad el 4 de octubre de 2009. Había, sin embargo, alguna diferencia: ambos funerales se celebraron en el edificio del Parlamento argentino, pero “La Negra” mereció además el ritual del “duelo nacional” (la bandera nacional oficial quedó izada a media asta durante tres días) y fue recordada por todos los presidentes de la entonces floreciente “marea rosada” latinoamericana. Las críticas de los sectores más conservadores a sus posiciones izquierdistas quedaron opacadas frente a la unanimidad de la valoración estética: aunque popular, había fallecido la más grande cantora latinoamericana.

En cambio, con Sandro esa unanimidad merecía reparos, justamente, estéticos: ¿había sido también un gran *showman* y *cantautor*, o era posible reducirlo apenas a una mercancía fabricada por la industria cultural? Después de todo, durante tres décadas su obra había sido objeto de tanta adoración como repudio –o más estrictamente, silencio: la crítica musical o los estudiosos académicos preferían ignorarlo antes que cuestionarlo–. El debut de Sandro había ocurrido a comienzos de la década de 1960, en simultáneo al de los otros grandes ídolos de la canción “romántica” argentina con éxito latinoamericano: Palito Ortega y Leo Dan –el cuarto, Leonardo Favio, recién se volcó a la canción en 1969, precedido por una brillante carrera como director cinematográfico–. Sin embargo, sólo en la década de 1990 la obra de Sandro –que ya estaba casi concluida: sus mejores y más recordadas canciones son todas de los primeros quince años de su carrera– comenzó a ser revalorizada por un sector “legítimo” del campo artístico: los rockeros locales.

En 1988 Sandro grabó “Mi amigo”, de y con León Gieco, para un disco de este último; en 1991, versionó “Rompan todo”, vieja canción de los uruguayos hermanos Fatorusso, con Charly García y Pedro Aznar para *Tango 4*; en 1999 se editó el disco *Tributo a Sandro*, en el que varios intérpretes del rock hicieron versiones de sus canciones más conocidas. El disco no capturaba un viejo Sandro rockero, sino que *rockerizaba* al Sandro melódico. El rock nacional parecía afirmar qué gran rockero hubiera sido Sandro si no hubiese producido, treinta años atrás, un mo-

vimiento de concesión a la discográfica CBS en busca de un público y de ventas: en el homenaje, persistía un reproche. Porque el primer Sandro, hasta su disco *Beat latino*, de 1967 –el título parece anticipar la invención del pop latino con veinte años de antelación–, había construido una carrera y una figura en la senda epigonal del primer rock norteamericano y la figura de Elvis Presley (un “Elvis criollo”); sólo desde 1968 se transformó en un solista que privilegiaba la balada romántica (aunque mantendría algunos destellos del rockero, especialmente en sus movimientos en escena en las presentaciones en vivo).

El baladista fue, simultáneamente, amado por millones y despreciado por los administradores de la legitimidad estética: por la crítica, que lo ignoró, o por el nuevo rock argentino, que afirmó desde el inicio su oposición a los músicos comerciales como mera concesión al mercado. Sandro era objeto de esa condena: aunque el rock tampoco se construía fuera del mercado –grababan, firmaban contratos con discográficas a veces multinacionales, vendían discos, se llenaban de dinero– habían sido inteligentes en construirse una legitimidad estética y cultural: eran “auténticos”, “reflejaban el mundo” y otros convencionalismos de idéntica factura. Para la mirada culta –la letrada o la rockera, que en este caso se solapaban–, Sandro era “grasa”, es decir, en argot argentino, demasiado *popular*. Incluso, demasiado *femenino*: si sus seguidoras eran especialmente las mujeres, y para colmo las mujeres de las clases populares –que enloquecían por él–, nada bueno podía predicarse de ese fanatismo.

Los grandes años de Sandro, como se mencionó, fueron los 60 y los 70. En los 80 espació sus presentaciones, se dedicó incluso a actuar en telenovelas en Puerto Rico. No hubo nuevos buenos discos. Pero los años 90 asistieron a una reaparición estruendosa: programas de televisión, espectáculos en vivo con los que consecutivamente batía récords de asistencia, reconocimientos múltiples en forma de premios a su trayectoria –por ejemplo, un Grammy Latino–, hasta un homenaje en el Senado Nacional. Las resistencias parecían haber desaparecido; el fenómeno se agigantó con sus públicos problemas de salud –un largo enfisema, un trasplante de corazón y pulmón– que lo llevaron a una muerte temprana. Sin embargo, uno de los textos conmemorativos a su muerte revelaba qué había ocurri-

do con las críticas. Un columnista local, Jorge Fernández Díaz, escribía en el diario *La Nación* –justamente, el portavoz conservador–:

Con el tiempo logró “desgrasarse” sin dejar el target plebeyo, y acceder a públicos más sofisticados, que lo veían como un Sinatra criollo y kitsch, y lo seguían con una mezcla de perplejidad, condescendencia y profunda admiración en sus conciertos del Gran Rex. [...] Sabiéndose ya unánime, Sandro gozó al final hasta del prestigio, el Olimpo que no muchas voces románticas alcanzan en vida. Después de muertas, cuando se vuelven inofensivas, esas voces suelen ser canonizadas por las clases medias biempensantes y hasta por los intelectuales.

Desgrasarse. En realidad, sólo la muerte (no el tiempo) le permitió arribar a las páginas cultas de *La Nación*. El comentario señala la operación que se había producido en esos años: la *plebeyización* de la cultura, por la que, lo que antes se despreciaba, hoy podía ya no sólo tolerarse, sino incluso exhibirse como consumo –sin ninguna culpa de clase–. Sandro es uno de los mejores ejemplos de esa operación, pero ni con mucho la única, como veremos en este capítulo. La cultura popular y la cultura de masas experimentaron en ese período transformaciones enormes; las valoraciones, las teorías, los discursos sobre ellas, también sufrieron cambios cruciales respecto de las que discutimos en el capítulo anterior.

Por supuesto que Sandro no fue el culpable de nada: y era un buen cantante, un buen compositor y un *showman* sencillamente excepcional, como puede verse en su actuación en el Festival Internacional de Viña del Mar de 1975 –en plena dictadura pinochetista–. Para cancelar esa discusión, sólo búsquenlo en YouTube.

Medios y mediaciones: los textos fundadores

El optimismo simultáneamente redentor y emancipatorio de mediados de los años 70 del siglo xx no dejó paso a nada: fue sencillamente cance-

lado por la oleada de dictaduras que sufrió buena parte de la región en los años siguientes –recordemos que hacia 1980 sólo sobrevivían, con democracias incluso imperfectas pero al menos constitucionales: Colombia, Venezuela, Costa Rica y México–. En el resto de nuestros países gobernaban dictaduras militares. La cancelación, entonces, no procedió por algún fastidio, tedio o moda teórica; sencillamente, los problemas que sintetizamos en el capítulo anterior no podían ser objeto de ninguna preocupación intelectual, mucho más ocupada con la denuncia de los crímenes en los pocos espacios –muy especialmente, México– en los que todavía se desplegaba un debate democrático. En los otros, los sometidos a las brutales dictaduras del continente, sencillamente no podían circular las voces.

A partir de 1983 –con la elección de Raúl Alfonsín en la Argentina– comenzó el proceso llamado de “transiciones democráticas” que sólo culminó en 1990 con el relevo –aunque no la caída– del general Pinochet en Chile. En esa década se produjo una explosión de la discusión sobre la cultura popular y se editaron los textos centrales de ese estado de la cuestión: contemporánea de las transiciones democráticas latinoamericanas, esa es la clave en la cual se inscribe esa preocupación renovada e intensa por la cuestión de *lo popular* que señalaba Néstor García Canclini en nuestra Introducción.

El primero de ellos fue *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, un tomo editado en 1987 por la FELAFACS (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social). El volumen compilaba los trabajos presentados en el seminario del mismo título que había organizado CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) en Buenos Aires, cuatro años antes, en 1983 –el seminario al que aludimos en la Introducción–, exactamente en el inicio de los procesos de transición; un seminario en el que se intersectaban varios vectores decisivos. Primero, el protagonismo en la organización, coordinación y edición de Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, claramente presentados como intelectuales faro del campo y el tópico. Segundo, la presencia de CLACSO, que había sido central en el apoyo y cobertura a los intelectuales exiliados por razones políticas de todo el continente y que

había organizado un área entera de investigaciones sobre el tema –aunque no lo volvió a hacer hasta nuestros días, como síntoma del desplazamiento al que aludimos y sobre el que volveremos–. Y finalmente, la FELAFACS indicaba el nuevo rol de los departamentos de comunicación, que irían hegemonizando estos debates desplazando a la sociología y la antropología.

No fue el único seminario *ad hoc*: también fue importante el Seminario Latinoamericano sobre Cultura Transnacional, Culturas Populares y Políticas Culturales, realizado en Bogotá en 1985. Tres años después se publicó un volumen compilando las presentaciones, en cuya introducción García Canclini y Rafael Roncagliolo, los organizadores, afirmaban:

[...] la necesidad de repensar los esquemas con que las teorías del imperialismo, la dependencia y los variados discursos populistas vienen simplificando o entorpeciendo el conocimiento de este vínculo. A lo transnacional se han dedicado más denuncias que estudios. Lo popular ha sido objeto de investigaciones, pero, casi siempre, para descubrir su ‘autenticidad’, exaltar su capacidad de ‘resistencia’, ilusionarse sobre su poder transformador.

O el Encuentro Latinoamericano de Cultura y Comunicación Popular, organizado en Panamá en 1989 y editado como volumen al año siguiente, con la participación de varios de los estudiosos que habían estado presentes en los dos anteriores (entre ellos, García Canclini y Martín Barbero). La presencia del argentino-uruguayo Mario Kaplún, empero, todavía fiel a las lecturas hegemónicas en la década anterior, reintroducía en el volumen la categoría de “alienación” –que estaba siendo decisivamente esfumada–.

El segundo fue un libro argentino y de poca circulación en el resto del continente, a pesar de su importancia en términos de la tradición populista: se trata de la colección *Cultura popular y medios de comunicación*, firmada conjuntamente por los autores de los distintos textos –aunque no hay ninguno escrito entre los tres–, los ya citados Aníbal

Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano –que a su vez habían participado en la reunión de clacso de 1983–, y publicada en Buenos Aires en 1985, en el mismo momento en que los tres retornaban a la universidad argentina luego de la dictadura. El volumen es una síntesis acabada de esa tradición populista, fundadora de los estudios sobre cultura popular a finales de los años 60 del siglo pasado y a la que ya aludimos.

Hay tres tesis que organizan el libro: la primera, ya señalada y que retomaremos, es que los públicos populares no son sujetos pasivos, sino que producen operaciones significativas con los productos que consumen. La segunda, a la que Martín Barbero, como dijimos, da estatuto teórico desde 1983, afirma que la cultura popular –un objeto distinto, entendido ampliamente como un modo de ser y conocer con continuidad en el tiempo, basado en la existencia de un pueblo concebido como sujeto histórico y político (como en todo populismo)– puede leerse en los pliegues de una cultura de masas que deja de ser meramente exterior a la popular y pasa a ser entendida como constituida en sus pliegues. La tercera, consecuentemente, es la necesidad de comenzar a analizar los objetos de la cultura de masas –sus textos, sus géneros, sus lenguajes–, objetos hasta entonces despreciados por la crítica letrada, por su condición degradada, como dijimos, o meramente banal. Hasta la aparición del trabajo de Ford, Rivera y Romano, pensar objetos como la crónica periodística, el tango, el radioteatro, la telenovela, el folletín, el relato policial o el cuento popular era ocuparse de zonas banales, ilegítimas, fuera de todo canon e incluso, vergonzantes.

De todas maneras, esa ampliación de la mirada –escapar al “mal de ojo”, la metáfora con la que Martín Barbero describía la miopía elitista de los intelectuales letrados hacia los productos populares– no era tampoco radical: un fenómeno contemporáneo como el de Sandro escapaba por completo a su atención. Para Ford, Rivera y Romano el naciente pop-rock era un claro ejemplo de la serialización y la penetración imperialista: una lectura a la vez política y generacional, que mostraba un resto de elitismo, paradójicamente populista. Y patriarcal (se trataba de hombres preguntándose por prácticas eminentemente masculinas): aunque este fuera un tono extendido en esas décadas, en las que las primeras preo-

cupaciones por una indagación feminista sobre la cultura –ya iniciadas en los estudios culturales británicos y norteamericanos– no formaban parte de la agenda latinoamericana, a pesar de la presencia de una importante cantidad de mujeres entre las estudiosas de la comunicación y la cultura: Ana María Nethol, Mabel Piccini, Michèle Mattelart, Rosa María Alfaro, Marita Mata, Patricia Anzola, Marta Harnecker, Fátima Fernández, Anamaria Fadul, Alicia Entel, Sarah Corona Berkin o la ya citada Beatriz Sarlo, para nombrar sólo unas pocas.

El clímax de estas perspectivas lo constituye un libro de 1987, nuevamente coeditado por FELAFACS y Gustavo Gili pero en Barcelona: el celeberrimo *De los medios a las mediaciones*, de Jesús Martín Barbero, sobre el que volveremos enseguida. Pero este libro había sido anunciado en distintos artículos publicados ya desde 1982: su edición material concretaba un proceso de producción que ya lo había instalado, como dijimos, en un lugar central del campo de problemas. Ya en 1983, la revista mexicana *Comunicación y cultura* había dedicado un número especial a la cuestión de las culturas populares, con tres artículos claves: uno del italiano Alberto Cirese, a quien citamos en el capítulo anterior; otro del mexicano Jorge González Sánchez, “Cultura(s) popular(es) hoy”, que sintetizaba varios de los periplos teóricos que ya hemos descrito; el tercero, decisivo, era de Jesús Martín Barbero: “Memoria narrativa e industria cultural”, en el que se anticipaban las tesis que desplegaría en su libro de 1987. La revista, a su vez, era representativa de los recorridos intelectuales del período: fundada en Chile por Héctor Schmucler junto a Ariel Dorfman y Armand Mattelart, trasladada a Buenos Aires luego del golpe pinochetista y nuevamente mudada a México tras el golpe de Videla, donde Schmucler contribuyó a fundar el Departamento de Comunicación de la Universidad Autónoma de México-Xochimilco.

El cuarto libro clave fue *Culturas populares en el capitalismo*, de Néstor García Canclini, publicado por Nueva Imagen en México en 1982 y recién reeditado en 2002 por Grijalbo, con un nuevo prólogo a la nueva edición. En el libro, por el contrario, los medios de comunicación están prácticamente ausentes: el foco está en la producción de artesanías por indígenas y campesinos en el México contemporáneo. García Can-

clini podía perfectamente enunciar *culturas populares* como sólo ese exceso no-mediático: en una perspectiva antropológica –simultáneamente informada por la obra de Gramsci y las perspectivas de Pierre Bourdieu–, lo popular es el modo en que las clases subalternas comprenden, reproducen y transforman el mundo desde sus modos particulares de existencia: “Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida”.

Y finalmente, fuera del *mainstream* hispanoparlante pero introduciendo el –ya entonces intenso– debate brasileño, el libro de Marilena Chauí: *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*, editado en 1985 en São Paulo. Para Chauí, la cultura popular se definía como la cultura hecha *por* el pueblo en contra de la cultura hecha *para* el pueblo, y consecuentemente su interés iba hacia los modos en que las clases populares brasileñas –especialmente, las clases *operárias*, obreras– marcaban sus prácticas resistentes contra las clases dominantes y sus estrategias represivas. Chauí condensa aquí las tendencias que marcamos en el capítulo anterior: con una dictadura vigente desde 1964, los estudios brasileños priorizaban perspectivas radicales sobre la categoría, por lo que la categoría de *resistência* se volvía central.

Como varios autores han señalado –especialmente, Alejandro Grimson y Mirta Varela–, la preocupación dominante en esos años era la reconstrucción democrática después de las dictaduras. No podía pensarse una democracia fuera de una preocupación por lo popular y su “cultura”, y la organización de una conferencia latinoamericana específicamente sobre el tema en Buenos Aires en 1983 es una buena prueba de ello.

El libro de Martín Barbero, de 1987, es seguramente el más relevante de todos los citados, por varias razones: por el modo en que construye nueva teoría incorporando tanto viejas como nuevas bibliotecas; por su denodada preocupación de reponer densidad histórica a su uso de los conceptos –centralmente, claro, *pueblo*–; por sus compromisos democráticos y profundamente latinoamericanos –su enunciación es rigurosamente

continental—; por su influencia decisiva en el establecimiento de una agenda de discusión e investigación en los departamentos de comunicación de América Latina —aunque no en los de sociología o antropología—.

El libro puede ser leído como una síntesis perfecta de las tradiciones pasadas y las nuevas lecturas: la fundación populista de los estudios sobre culturas populares por parte de los intelectuales peronistas como Ford, Rivera y Romano; la influencia decisiva de las perspectivas gramscianas, los nuevos hallazgos proporcionados por la producción británica en *cultural studies* y sus alrededores —hablamos de Richard Hoggart y Stuart Hall, pero también de Raymond Williams y E. P. Thompson—; el descubrimiento definitivo de Pierre Bourdieu y de Mijail Bajtín, la novedad de la obra de Carlo Ginzburg y las primeras menciones del trabajo de Michel de Certeau. Sobre esa nueva biblioteca y parte de la vieja, Martín Barbero construye el famoso triángulo que sintetizamos en el capítulo anterior: de lo popular a lo masivo/de lo masivo a lo popular/los usos populares de lo masivo, que propone una lectura en constante relación entre la cultura de masas —entendida como externa a la popular pero a la vez tramada con ella— y la cultura popular —en un juego constante de apropiación, resignificación, despolitización y uso de la una por la otra—. Es decir: un problema de “mediaciones”, categoría que se vuelve ubicua y nunca termina de definirse con precisión, pero que remite a los espacios en los que la relación entre los medios de comunicación y sus públicos populares se vuelve negociación —pero nunca imposición o manipulación— y adquiere sentidos novedosos, distintos, incluso, a los previstos por los productores.

Del mismo modo, el pasaje de lo rural a lo urbano —o más bien, la inclusión de ambas esferas en una única problemática— queda definitivamente sancionada —e implicará, en parte, el desplazamiento de la antropología por la comunicología—:

Y estamos descubriendo en estos últimos años que lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo. Que, al menos en América Latina, y contraria-

mente a las profecías de la implosión de lo social, las masas aún contienen –en el doble sentido de controlar y de tener dentro– al pueblo.

Pero, al mismo tiempo, precisamos señalar algunos riesgos de sus lecturas. Martín Barbero organizaba su argumentación en dos series que facilitaron una lectura más conservadora. La primera fue un antiadornismo (por la obra de Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt) exasperado, que hacía responsable a Adorno –en menor medida, a Max Horkheimer– de todos los males de la crítica cultural latinoamericana. El adornismo se volvía en su argumentación el responsable de todas las negaciones elitistas de la cultura popular, asignándole una posición hegemónica en la crítica cultural latinoamericana que no era adecuadamente probada; más bien parecía tratarse de un sentido común elitista paradójicamente vulgar, antes que de posiciones intelectuales y teóricas que ningún autor importante del período parecía sostener. Frente a eso, Martín Barbero proponía una recuperación *in toto* de Walter Benjamin, leyendo en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” un nuevo *sensorium* que obligaba a repensar radicalmente la relación de los públicos con el arte de masas.

La segunda serie fue un antimarxismo, que Amparo Mallorquín prefiere condensar como crítica a las tesis de Louis Althusser y a la noción marxista de lo popular –ampliamente desarrollada por Martín Barbero en la primera parte de su libro, en la que, de un modo muy original para la época, reivindicaba las tradiciones anarquistas–. Pero esa crítica del marxismo estaba paradójicamente organizada en torno de cuatro grandes marxistas como Benjamin, Gramsci, Raymond Williams y Edward P. Thompson: los cuatro eran cruciales en su argumentación. Esto configuró un campo paradójico: un antimarxismo en el que los propios textos de los marxistas terminaron siendo releídos en clave populista –operación producida *a posteriori* y de la que no podemos responsabilizar a Martín Barbero, sino más bien al extendido consenso antimarxista que dominó al campo en la década siguiente–.

En esa constelación funcionó el análisis del chileno Guillermo Sunkel, en 1985, de la representación de lo popular en la prensa popular

chilena del período de la Unidad Popular (1970-1973), anterior a la dictadura pinochetista: Sunkel encontraba que la prensa popular, a partir de la utilización de una matriz simbólico-dramática, representaba de modo más potente y acabado el mundo popular, frente a una prensa de izquierda que, organizada por la matriz racional-iluminista, desplazaba de esa representación todo lo que no fuera estricta y explícitamente político. La consecuencia no era necesaria, pero se sacó: la izquierda y el marxismo eran incapaces de representar, entender o analizar el mundo popular. El problema es que, consecuentemente, esa capacidad quedaba en manos, únicamente, de la cultura de masas.

Consumos híbridos y mundializados

Otro aspecto remarcable del período, que la lectura de la obra de Martín Barbero contribuyó a establecer como consenso teórico, es la emergencia y consolidación de las perspectivas sobre la recepción de los medios de comunicación como una actividad de los públicos populares, anunciando el desplazamiento al tópico del consumo, que sería dominante en los años 90. La recepción activa de la cultura de masas había sido propuesta, como dijimos en el capítulo anterior, por los populistas argentinos, que precisaban hacerlo para comprender, al mismo tiempo, la relación de las clases populares con la propaganda estatal peronista: debían rechazar la tesis manipuladora conservadora, según la cual el pueblo había sido constituido por esa propaganda. Pero también proponían, de ese modo, comprender las razones por las que el peronismo había sobrevivido como núcleo hegemónico de la experiencia popular a pesar de los dieciocho años de prohibiciones, proscripciones y exclusión de los medios de masas, entre 1955 y 1973.

Estas propuestas, originariamente formuladas más como intuiciones que como conclusiones empíricas, fueron enriquecidas por las lecturas de la escuela de Birmingham –especialmente, el fundante “Encoding/decoding” de Stuart Hall, de 1980– y se fueron volviendo hegemónicas a lo largo de la década de los 80. En la conferencia de CLACSO

de 1983, Beatriz Sarlo fue la única participante que asumía que esta actividad receptora debía ya darse por sentada: Sarlo venía de conocer, además de las perspectivas de los estudios culturales británicos –junto a Carlos Altamirano, fue la introductora de Hoggart y Williams en la Argentina a finales de los 70–, los trabajos de la escuela de Konstanz sobre una estética de la recepción fundada sobre el trabajo lector en la literatura. Por eso, Sarlo proponía centrarse simultáneamente en las competencias y posibilidades de las clases populares para discutir los textos de la cultura de masas y al mismo tiempo, interrogar las características formales y las retóricas de esos textos. En esas afirmaciones, anticipaba su propio trabajo de análisis sobre el folletín popular que publicaría en 1985, con *El imperio de los sentimientos*.

También a finales de los años 80, Renato Ortiz ya había publicado sus primeros libros, en los que analizaba lúcida y creativamente tanto los fenómenos de religiosidad sincrética popular como las relaciones entre cultura popular y cultura nacional. En 1988 publicó su *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, que presentaba dos novedades en el panorama que estamos describiendo. La primera fue el uso de la fórmula *tradicición-modernidad*, que hablaba de una nueva preocupación acerca de las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, en tiempos en que se desplegaba un intenso debate sobre la posmodernidad. La segunda: el capítulo final se titulaba “¿Una cultura internacional-popular?”, señalando el otro gran tópico de los finales de la década: la globalización y sus relaciones con las nuevas y viejas preocupaciones sobre el Estado-nación.

Este trabajo de Ortiz puede ser señalado como un texto de transición hacia el otro gran libro que constituyó un giro decisivo en los estudios latinoamericanos sobre la cultura popular: el de Néstor García Canclini *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado por Grijalbo en México, en 1990. Un giro paradójico: un giro que condujo a la –relativa– clausura del tema.

¿Por qué hablar de clausura? Porque García Canclini afirmaba explícitamente la imposibilidad de continuar hablando de lo culto, lo tradicional, lo popular o lo masivo a partir de las transformaciones

producidas por la posmodernidad y la globalización. Lo que quedaba era hibridez e hibridación, tanto un estado como un proceso en el que todos los bienes previamente categorizados en alguna clasificación se mezclaban y presentaban en un nuevo ropaje. Por supuesto, estamos simplificando un texto complejo, potente, muchas veces contradictorio, que ha generado un intenso debate crítico; pero en términos generales, y a los efectos de esta argumentación, el balance fue que después de *Culturas híbridas* no se podía volver a hablar de culturas populares en nuestro campo de estudios: ni en la sociología, ni en la antropología, ni en los estudios culturales o comunicacionales.

Es posible que la presencia dominante de las, en ese momento, perspectivas indigenistas en la antropología mexicana y su consecuente reluctancia a las etnografías urbanas fuera un organizador importante de su argumentación. Es una de las causas que invocaba García Canclini en 2001, cuando prologaba la reedición de *Culturas híbridas*: “Es posible que el debate contra el purismo y el tradicionalismo folklóricos nos haya llevado a privilegiar los casos prósperos e innovadores de hibridación”.

Pero allí reside un primer problema. Por un lado, el populismo estaba entonces en retirada o mejor dicho, estaba siendo desplazado por un neoconservadurismo integrado con ropajes y lenguajes neopopulistas; por otro, del fundamentalismo folklórico y tradicionalista sólo quedaban, en el mundo latinoamericano, rastros vagos, lejanos o museificados. Lo que comenzaba en ese momento era la década neoliberal, para la que conceptos como el hibridismo eran perfectamente coherentes. La pelea contra el fundamentalismo, pelea inútil y ganada de antemano, propició finalmente argumentos neoliberales.

Asimismo, se entendía como novedad lo que siempre había existido: las transacciones y negociaciones que todos los actores culturales y sociales habían emprendido desde que cualquier sociedad se había estructurado como sociedad jerárquica y de clases. Para dominar vía la coerción –también la coerción exige la negociación– o para hegemónizar a través del consenso infinitamente producido y también para resistir, acomodarse, sufrir o gozar en los intersticios. La lucha de clases fue siempre más complicada que, simplemente, una lucha de clases: las

clases también descansan, negocian, se olvidan de la lucha y luego vuelven a emprenderla.

La cultura de masas y la modernidad agregaban complejidad y nuevos escenarios, sin alterar los términos básicos del intercambio. Los fenómenos de interculturalidad –también tan antiguos como la pulsión exploratoria y conquistadora de las sociedades–, que los colonialismos y los imperialismos habían puesto de manifiesto, tampoco eran novedosos y habían llevado a, al menos, tres generaciones de intelectuales latinoamericanos a pensarlos, analizarlos y discutirlos, mediante los mestizajes, las fusiones, las transculturaciones, las criollizaciones, los sincretismos. O como sintetiza Herrera Prado, con cuatro metáforas culturales centrales: la “transculturación” de Fernando Ortiz retomada por Ángel Rama; el “entre lugar”, de Silviano Santiago; el “fuera de lugar”, de Roberto Schwarz y la “heterogeneidad cultural”, de Antonio Cornejo Polar. Estos conceptos no carecían de poder explicativo, aunque el análisis y el debate mostraba las limitaciones o las especificidades. La categoría de hibridación se propuso como “un término de traducción” de todos ellos: pero su recepción lo constituyó como –exitosísimo– fetiche, que suprimió todos los anteriores.

Algo similar ocurría con el concepto de “descoleccion”. En realidad, las culturas populares siempre habían sido descoleccionadoras: podían juntar el tango y el folklore o la poesía modernista junto con los argots, como el lunfardo –como había hecho el tango argentino en los años treinta– o someter lo culto a la parodia o –jugar a– invertir el poder carnavalescamente. La novedad era que ahora las clases dominantes –seducidas por un neopopulismo liberal que no se animaba a confesar su nombre– se proponían como practicantes de la hibridación. Sólo que pasaron a llamarse “omnívoras”, como veremos más adelante.

Exigir una opción entre el populismo y el fundamentalismo como puntos de vista suponía proponer una elección que hoy podemos ver como errada. El cierre de *Culturas híbridas* es ejemplar en ese sentido: “cómo ser radical sin ser fundamentalista”. No había tal posibilidad radical, que se difuminaba en el temor antifundamentalista; había un nuevo fundamentalismo, el del mercado y la sociedad civil, las dos trampas del

neoliberalismo triunfante. Como señaló Jon Beasley-Murray en 2010, sólo quedaba una sociedad civil basada en el mercado y aliada con el estado para proteger alguna especificidad cultural: un regreso culturalista y consumista a la sociedad civil, que apenas mantuviera “la esperanza de reforma devolviéndoles a los sujetos subalternos un sentido de la racionalidad y la agencia”, una operación despolitizadora y aculturadora. Lo que quedaba definitivamente expulsado, en este modelo, era la resistencia subalterna, transformada en actuación o ritualidad: “las únicas opciones que les quedan a los dominados son la negociación o la obediencia”, concluía Beasley-Murray.

En la perspectiva de García Canclini, el viejo tópico de la “recepción activa” popular de los medios de comunicación masiva se transformaba definitivamente en el consumo de la cultura de masas y otros bienes del mercado, consumo que, a la vez, creaba ciudadanía. Este argumento alcanzó su clímax en su libro *Consumidores y ciudadanos*, de 1994, en el que, como afirmó Gareth Williams en 2002: “El propósito último [...] es simplemente reconocer que la novedad de la hibridez posmoderna es esencialmente la del mercado y el consumo de masas”. Frente a eso, Williams reclamaba que “no es posible pensar acerca de ideas como ciudadanía y democracia (incluso, política) en la ausencia de reflexión sobre la miseria, y en su relación con los regímenes de verdad del estado geo-económico liberal y el mercado”.

Todo eso estaba ausente. Lo que campeaba como argumento, por el contrario, era la idea de la ciudadanía construida en el consumo, reemplazando cualquier otra afiliación, simbólica o experiencial: incluso las clases sociales se transformaban en comunidades imaginadas de consumidores. Las identidades socio-estéticas –es decir, las inventadas en las tramas significativas de los consumos culturales– desplazaban cualquier otro organizador de la comunidad: entre ellos, la economía, las relaciones de producción o las relaciones de subalternización. Básicamente, lo que quedaba fuera del modelo eran las relaciones de poder. La radicalidad de este movimiento llevó a García Canclini a proponer la idea de las identidades posmodernas como “transterritoriales y multilingüísticas”, identidades globalizadas y estalladas frente a las viejas interpelaciones

mono-identitarias. Esta multifragmentación implicaba una atomización tribal, como argumentaba en su discusión con Norbert Lechner:

Lechner habla de un ‘deseo de comunidad’ que cree encontrar como reacción al descreimiento suscitado por las promesas del mercado de generar cohesión social. Cabe preguntarse a qué comunidad se está refiriendo. La historia reciente de América Latina sugiere que, si existe algo así como un deseo de comunidad, se deposita cada vez menos en entidades macrosociales como la nación o la clase, y en cambio se dirige a grupos religiosos, conglomerados deportivos, solidaridades generacionales y aficiones mediáticas. Un rasgo común de estas ‘comunidades’ atomizadas es que se nuclean en torno a consumos simbólicos más que en relación con procesos productivos. [...] Las sociedades civiles se manifiestan más bien como comunidades interpretativas de consumidores, es decir, como conjuntos de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas.

Lo que para Lechner parecía ser un dato sociológico: el deseo de comunidad, para García Canclini se transformaba en dato puramente cultural: los consumos simbólicos. La identidad se transformó así en puro consumo socio-estético, en un relato sin estructura ni determinaciones, en la celebración de consumidores más o menos entusiastas. Estas visiones de la identidad –tribal o nacional– defendidas por García Canclini, si bien discutían exitosamente con los viejos fundamentalismos derechistas, terminaron excluyendo de la descripción –porque no podían contenerla– toda posibilidad de identidad que no fuera socio-estética y especialmente aquella que confiara en una articulación política; con lo que, inadvertidamente, sus argumentos podían volverse coherentes con el neoliberalismo hegemónico.

Las tesis sobre ciudadanía de García Canclini fueron desplazando en su obra la problemática de las culturas populares. Incluso, en su último libro –*Ciudadanos reemplazados por algoritmos*, publicado en 2019 en esta misma colección–, su atención se dirige sobre lo que advierte

como proceso de “desciudadanización” en el contexto de la algoritmización de las relaciones sociales, culturales y económicas, que García Canclini advierte como peligrosamente desdemocratizador.

Neopopulismos de mercado

74

POPOPULARES, LAS CULTURAS POPULARES DESPUÉS DE LA HIBRIDACIÓN

Esto se combinaba con otros formantes, también extendidos en la academia latinoamericana. Por un lado: esta noción del consumo cultural basado en la autonomía del receptor se radicalizó en los 90, transformando toda actividad lectora/consumidora en práctica creadora de sentido. Esto era indiscutible: distinto era entender esas prácticas como inevitablemente impugnadoras y resistentes, y extender su autonomía hasta esfumar toda determinación estructural, toda restricción. Estas versiones exasperaban las interpretaciones propuestas por Michel de Certeau en su famoso *La invención de lo cotidiano*, publicado originalmente en 1980:

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también “minúsculos” y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué “maneras de hacer” forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico. Estas ‘maneras de hacer’ constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural.

Las *tácticas* populares, opuestas en el esquema de De Certeau a las *estrategias* de los dominantes, se radicalizaron hasta transformarse en un sentido, nuevamente, neoliberal: los *usuarios* se volvían actores libres dentro de un mercado semiótico, en el que las relaciones de poder se esfumaban mágicamente. El subtítulo de un difundido libro del argentino

Oscar Landi, de 1992 (*Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*), es revelador de esas tendencias que no sólo expandían las hipótesis de De Certeau, sino que duplicaban las afirmaciones contemporáneas del giro neopopulista de los estudios culturales anglosajones: la obra de John Fiske, que en 1987 proponía el concepto de *democracia semiótica*. Hacia el final de la década, el inglés Jim McGuigan condensaba estas tendencias, muy críticamente:

Yo afirmarí que el populismo cultural es el producto binario del elitismo cultural y, desgraciadamente, está ligado a él para siempre por oposición, directamente invirtiendo sus valores. Sin embargo, el declive del elitismo cultural, uno de los diversos rasgos del posmodernismo, también pone en cuestión al populismo cultural. Lo que empezó como un propósito radical y subversivo se vuelve una sabiduría convencional y, en ese sentido, conservadora. Además, el populismo cultural tiene una afinidad íntima con el ideal del consumidor soberano de la economía neoclásica, la filosofía del mercado libre, ideología actualmente dominante en la mayor parte del mundo.

Para luego agregar:

Rechazando las perspectivas críticas que se inspiraron en la Escuela de Frankfurt y en la primera teoría de la hegemonía, el análisis cultural y de los medios de comunicación desde la perspectiva populista se fue preocupando cada vez más por cómo interpretaban y usaban los productos culturales distribuidos en masa los socialmente subordinados miembros del 'público activo'. Esto producía con frecuencia una visión despreocupada y normalmente celebrativa del consumo cultural de masas-popular y de sus placeres cotidianos, una tendencia que fue llevada al absurdo en la obra de John Fiske durante los años ochenta.

Por otro lado, como dijimos, el debate había abandonado el problema de lo democrático y lo popular, reemplazándolo por la relación entre modernidad y posmodernidad y por la aparición fulminante de

las tesis sobre la globalización. Renato Ortiz fue en esa misma dirección, cuando transformó su pregunta de 1988 (“¿Una cultura internacional-popular?”) en la afirmación de 1994: la existencia de una memoria internacional-popular, relacionada con una nueva mundialización de la cultura con la que señalaba la diferencia con la globalización como proceso total. Los argumentos retomaban los de García Canclini, pero incluso doblaban la apuesta hacia una deslocalización de los procesos de identidad basados en el consumo:

El universo del consumo surge así como un lugar privilegiado de la ciudadanía. Por eso los diversos símbolos de la identidad tienen origen en la esfera del mercado: Disneylandia, Hollywood, Superbowl y Coca Cola constituyen el espejo del auténtico *american way of life*. La memoria nacional, para constituirse, no apela a los elementos de la tradición [...] sino a la modernidad emergente en el mercado.

[...] Afirmar la existencia de una memoria internacional-popular es reconocer que en el interior de las sociedades de consumo se forjan referencias culturales mundializadas. Los personajes, imágenes, situaciones, vehiculizados por la publicidad, las historietas, la televisión, el cine, se constituyen en sustratos de esta memoria.

Junto a estos textos, es interesante comparar lo que ocurría con otras voces contemporáneas. En primer lugar, con las de la tradición populista argentina. En 1993, Eduardo Romano insistía en los viejos tópicos de la cultura popular como una lectura y reelaboración autónoma de los productos de los medios masivos, en relación con las propias condiciones de existencia de las clases populares y una memoria de larga duración que les permitían negociaciones exitosas. En 1997, analizaba los usos entonces exitosos de la parodia televisiva en clave bajtiniana, interpretándolos como lugares de crítica y resistencia popular, como figuras donde leer la persistencia inalterada de una perspectiva autónoma. Su consecuencia populista era indiscutible.

Por su parte, en lo que puede ser interpretado como una suerte de “canto del cisne” de esta perspectiva, Aníbal Ford desplegaba en *Na-*

vegaciones. *Comunicación, cultura y crisis*, de 1994, un intenso uso de metáforas y categorías que hablaban de inestabilidad y cambios –por ejemplo, caos, navegaciones, incluso fractales– para caracterizar una época de crisis y las dificultades que exigía para la interpretación pero, al mismo tiempo, insistía en presentar a la cultura popular de un modo novedoso: como una forma de conocimiento, como una serie de estrategias gnoseológicas, un modo de relacionarse con el mundo con énfasis especial en el cuerpo y los afectos. El populismo clásico no podía leer el neoliberalismo sino como fracaso propio: en el prólogo que escribiera a la compilación de Ford, Rivera y Romano de 1985, Heriberto Muraro había anunciado el fracaso neoliberal en el fin de la dictadura argentina, sin poder comprender que el ciclo conservador no había sino dado sus primeros pasos. Para colmo, el neoliberalismo argentino estaba encarnado en el menemismo, es decir, en otra posibilidad del peronismo.

En segundo lugar, del año de 1994 es el libro de Beatriz Sarlo *Escenas de la vida posmoderna*, el único texto latinoamericano de la década en el que aparece una discusión explícita de las afirmaciones de García Canclini. Sarlo sostenía que todo podía haber cambiado y todo podía parecer mezclado e hibridado, pero lo que permanecía inalterable era la desigualdad: “Sin embargo, algunas cosas siguen siendo irreductibles. Para empezar, la desigualdad en el acceso a los bienes simbólicos”. Frente al nuevo panorama, Sarlo encontraba la aparición de una nueva categoría de intelectuales, los neopopulistas de mercado, quienes:

[son] los nuevos legitimistas, porque en el naufragio de la letra y del arte culto, instalan su poder como descifradores e intérpretes de lo que el pueblo hace con los restos de su propia cultura y los fragmentos de la cultura massmediática de los que se apodera. Las cosas se han invertido para siempre: los neopopulistas aceptan una sola legitimidad, la de las culturas producidas en el cruce entre experiencia y discurso audiovisual; y consideran que los límites puestos a la cultura culta son una revolución simbólica en la cual los antiguos sojuzgados se harían dueños de un destino independiente por medio de las artesanías que fabrican con el *zapping* y otros recursos tecnológicos de la cultura visual.

En otro texto, en 2001, dedicado a debatir explícitamente las tesis de Michel de Certeau, Sarlo insistía en que las operaciones de insubordinación propuestas por el francés no podían ser sustancializadas en la dirección que se había vuelto hegemónica:

Esto es así. Ningún consumidor cumple enteramente el programa inscripto en un texto. Desde este punto de vista, el gesto de De Certeau, que supone una hermenéutica y una teoría de la recepción, responde a la ruptura del círculo de la manipulación: nadie es manipulado porque todo objeto encierra en su uso la posibilidad de tácticas opuestas a sus fines estratégicos: ‘Los débiles deben continuamente convertir a sus propios fines fuerzas que le son ajenas’

Pero el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos, sino qué objetos están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos. Estos objetos establecen el horizonte de sus experiencias que son la conjunción variada del encuentro de una cultura con los objetos de otras culturas, de viejos saberes con saberes nuevos, de privación simbólica y de abundancia.

[...] El hecho de que durante muchas décadas se haya dado primacía a las indicaciones de uso contenidas en los objetos y los mensajes, el hecho de que durante décadas se haya recurrido a la teoría de la manipulación para describir lo que los medios o las instituciones hacen con la gente, el hecho de que un foucaultianismo vulgar no haya encontrado sino panópticos desde los que se vigila a todo el mundo [...] no autoriza a pensar que la verdad reside en la inversión lisa y llana de la teoría manipulatoria.

Sarlo remitía así a discusiones contemporáneas en los estudios culturales británicos. David Morley, uno de sus animadores centrales, usaba en 1993 la metáfora del péndulo: se había pasado de la hipótesis de la manipulación alienante a la de la autonomía popular más radical, plena de posibilidades para construir significados novedosos e incluso insurrectos –pero sólo semióticamente–. En ese contexto teórico, no podía prosperar ninguna preocupación por la cultura popular: simple-

mente, las expectativas más progresistas se limitaban a aplaudir sus empeños creativos en las entrevistas de etnografías de audiencia. Lo que olvidaban era que esas voces no podían circular en el mercado semiótico, sino sólo en la medida en que fueran representadas –y organizadas, seleccionadas y depuradas– por la cultura de masas o por sus intérpretes letrados: los nuevos neopopulistas de mercado. Que esas voces existían –más aquiescentes, más disidentes– era indudable. Cómo y dónde escucharlas, hasta qué punto podían discutir el poder enunciativo de las clases hegemónicas –e ingresar con sus tonos, sus susurros o sus gritos; con sus cuerpos y sus colores o apenas con sus reclamos, a la cultura de masas–, siguió siendo un problema hasta nuestros días.

En una suerte de balance de los estudios de recepción latinoamericanos publicado en 2006, Guillermo Orozco Gómez –seguramente, la figura más notoria de ese campo en el subcontinente– afirma que:

Los estudios de recepción también asumen la ‘capacidad de agencia’ de los sujetos sociales como condición de posibilidad para la negociación de significados y la producción de sentido por parte de los sujetos sociales. [...] Por eso los estudios de recepción eluden el determinismo y reconocen la creatividad y la iniciativa personal de los sujetos en sus intercambios comunicacionales. Creatividad acotada no solamente en lo individual sino, en última instancia, en lo cultural, lo social, lo histórico y lo político.

A la vez que alerta sobre un exceso en el polo de la recepción “ya que ahí se definía todo. Por eso en muchos estudios se soslayó el análisis de las empresas e instituciones sociales, y en particular culturales y comunicacionales, de donde venían los referentes de la interacción comunicacional”.

Con más énfasis, María del Carmen de la Peza Casares sostiene que:

En lugar de receptores, lectores, audiencias o consumidores habría que hablar de sujetos o de actores sociales, con una realidad socio-histórica, inscriptos en condiciones sociales concretas. Sujetos con

identidades sociales móviles, es decir, que ocupan distintos lugares en la estructura social según el proceso dinámico de sus interacciones sociales.

Gourmets plebeyizados

En *La globalización imaginada*, de 1999, García Canclini afirmaba:

Más que para reconciliar o emparejar a etnias y naciones, la hibridación es un punto de partida para deshacerse de las tentaciones fundamentalistas y del fatalismo de las doctrinas sobre guerras civilizatorias. Sirve para volverse capaz de reconocer la productividad de los intercambios y los cruces, habilita para participar en varios repertorios simbólicos, para ser *gourmets* multiculturales, viajar por patrimonios y saborear sus diferencias.

La metáfora del *gourmet* multicultural señalaba una nueva dirección de los problemas que estamos discutiendo. El desplazamiento de la categoría de cultura popular y su reemplazo por la de culturas híbridas implicaba otros dos problemas –en ambos casos, problemas en la descripción, en tanto que forzaba un análisis optimista de las culturas contemporáneas que, entendemos, no tenía un buen anclaje empírico–. El primero: junto con las culturas populares, desaparecían sus sujetos. La caída de las categorías parecía implicar la de los problemas que nombraban: la subalternidad, la estratificación jerárquica, el poder que los instituía como otredades respecto de una dominancia establecida como norma. El segundo: que la hibridación de las culturas ocultaba un simultáneo y progresivo desplazamiento de lo tradicionalmente llamado culto en favor de la institución de la cultura de masas como único horizonte de la cultura –de toda ella–.

No en vano, en esos mismos años apareció, en el debate académico, una nueva categoría, la de “omnivorismo cultural”, acuñada por el sociólogo norteamericano Richard Peterson en 1992 y cuya discusión

ha continuado hasta la actualidad, aunque sin demasiado eco latinoamericano, los problemas planteados evocan algunas de las posiciones que estamos debatiendo.

El *omnívoro*, como opuesto al *unívoro*, pretende designar, según Fernández Rodríguez y Heikkilä en un balance de la categoría y del debate publicado en 2011,

un sector de la población al que le gusta un abanico mayor de formas de cultura que en épocas previas, lo que reflejaría un aumento de la tolerancia social hacia otras formas y gustos culturales que minaría, en cierto modo, las actitudes relacionadas con el esnobismo. Supone una alternativa a una teoría del gusto basada en el esnobismo como factor excluyente y distintivo.

El unívoro sería, entonces, el consumidor reducido a “paladear” productos reducidos de la cultura popular. En 2005, Peterson reformuló la dicotomía inicial, ampliándola en cuatro categorías, que resumen de este modo:

a) En primer lugar, los unívoros de la alta cultura o refinados (*highbrow univores*), cuyos gustos siguen, más o menos al pie de la letra, los valores culturales elitistas dominantes y creadores de distinción social, fundamentalmente manifestaciones relativamente tradicionales de la alta cultura. Naturalmente, pertenecen a grupos sociales asociados a las clases altas y medias altas.

b) Los omnívoros de la alta cultura o refinados (*highbrow omnivores*), “omnívoros” auténticos, que disponen de amplios gustos que oscilan desde lo alta cultura al interés por ciertos elementos de la cultura popular. Son además unos consumidores activos. No por casualidad, suelen proceder asimismo de las clases medias y altas.

c) Los unívoros de la cultura popular (*lowbrow univores*), los ‘unívoros’ auténticos, cuyo elenco de aficiones es reducido, sus hábitos de consumo pasivos y su gusto es considerado, socialmente, como la esencia del denominado “mal gusto”.

d) Finalmente, los consumidores omnívoros de la cultura popular (*lowbrow omnivores*) forman una ‘nueva’ categoría de consumidores que disponen de un abanico de gustos relativamente amplio, pero en el que la mayoría de los objetos de consumo cultural pertenecen a la esfera de la cultura popular, con pocas incursiones en la alta cultura.

Por un lado, la categoría pretendía desplazar definitivamente las correlaciones entre clase social y gusto propuestas por Pierre Bourdieu en su célebre *La distinción*, de 1979. En ese sentido, resultó un intento fallido, como la propia reformulación de la categoría indica: a mayor capital cultural y simbólico, para seguir las hipótesis bourdeanas, mayor es la posibilidad de hallar prácticas omnívoras (los *highbrow omnivores*, vuelvo a citar: “no por casualidad, suelen proceder asimismo de las clases medias y altas”). Del mismo modo, siguiendo el análisis de Lizardo y Skiles en 2016, los ejes de oposición propuestos por Bourdieu no eran bidimensionales y verticales, sino que incluso eran más duros en el interior de las mismas clases dominantes (especialmente, entre artistas y “burguesía”: los primeros despreciaban a la segunda). Las diferencias de gusto operan además en todo el campo social, no sólo en dirección arriba-abajo. Esto es visible incluso en las distinciones en el interior de los consumidores populares, como lo demuestra con precisión el análisis que Garriga Zucal hace del universo de los seguidores del rock popular en la Argentina: aunque cercanos en su clase social –o incluso pertenecientes a la misma clase–, precisan distinguirse de los consumidores de cumbia, a los que califican como *negros* sólo por sus gustos musicales.

Por otro lado, Lizardo y Skiles comprueban, en un artículo de 2008, que se podría hablar de un “omnivorismo *highbrow* contingente”, es decir, sujeto a límites de espacio y tiempo. Por ejemplo, su investigación comprueba que, en los países europeos, los consumidores *highbrow* hacen depender su consumo televisivo no-*highbrow* (es decir, más ampliamente masivo) según la programación televisiva sea más o menos orientada por la ganancia y el mercado. En consecuencia, la contingencia depende de valoraciones que podríamos llamar como ampliamente éticas antes que estéticas, dependientes de la mayor o menor autonomía del campo ar-

tístico en cuestión: eso reduce las posibilidades de lo televisivo –mucho más dependiente de restricciones materiales propuestas por el mercado– en favor de, especialmente, los productos musicales –imaginariamente más autónomos–. Sin embargo, también en éstos las discriminaciones funcionan, como lo muestra el ejemplo antes citado del rock y la cumbia.

Fernández Rodríguez y Heikkilä señalan también que, además de ser una forma fallida de rebatir las hipótesis bourdeanas, las tesis del omnivorismo pueden reproducir lo mismo que, teóricamente, venían a suprimir: las diferencias –entendidas como desigualdades– culturales.

[...] el aparentemente “amplio” gusto de aquellos con mayor nivel educativo sólo lo es en el sentido de que existen muchas cosas que les gustan; pero llamativamente, los géneros musicales cuyos aficionados se caracterizan por tener un menor nivel educativo (gospel, country, rap o heavy metal) suelen ser aquellos mayoritariamente rechazados por los que se consideran musicalmente tolerantes. Así, puede argumentarse que el aparentemente tolerante gusto de los omnívoros acaba rechazando, de forma feroz, aquellos elementos culturales asociados de forma inequívoca a las culturas populares, lo que muestra, sin lugar a dudas, que incluso en el omnivorismo las barreras de la exclusividad y la distinción siguen operando de alguna forma.

Para luego concluir que:

[...] la amplitud del abanico de gustos puede ser una nueva forma de distinción en el sentido bourdeano del término, reforzando las barreras simbólicas entre los omnívoros y la gente de clases más bajas, de forma que la tolerancia hacia los objetos culturales se construye como otra forma de violencia simbólica hacia los miembros de las clases populares [...] Aunque en la obra de Peterson se hagan referencias continuas al ascenso del individualismo, la agencia y la reflexividad, no cabe duda de que en la relación de los individuos con la cultura todavía perviven importantes jerarquías, resultado de la organización desigual de las posiciones sociales.

Jerarquías resultado de la organización desigual de las posiciones sociales. Parafraseando a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, la dominación puede ser suprimida de una descripción, sin que eso implique que desaparezca en el mundo real. Las tesis del omnivorismo tendían a describir, del mismo modo que el *gourmet* multicultural de García Canclini, una proyección del deseo: la posibilidad de que los usuarios letrados ampliaran sus consumos culturales sin límites y entendieran que esa ampliación también podía ser ejercitada por los usuarios populares. La ambición distributiva de los bienes culturales legítimos, un horizonte progresista hasta los años 60, como dijimos en el capítulo anterior, había desaparecido en el campo de batalla.

No era el caso de García Canclini, por cierto, aunque su metáfora lindara con ello: sus apuestas giraron –es muy claro en su obra a partir de 1999– en torno de la producción de políticas culturales democráticas, distributivas y afirmativas de la producción cultural latinoamericana, y además con ese sesgo: continentales. Pero la hibridación supuso la aparición de la corte de celebradores acrílicos de la cultura popular, analistas sin distancia con su objeto que, como decía el australiano John Frow en 1995, “sustituyen la voz de los usuarios de la cultura popular por la voz de un intelectual de clase media”. Es decir: ya no sólo celebraban una capacidad ilimitada de las clases populares para hacer maravillas con los productos –o los deshechos– de la cultura de masas, como decía McGuigan, sino que sencillamente los desplazaban de esa misma condición: la de, al menos, usuarios. Su propia voz pasaba a ser la única: verificaban, en suma, la advertencia de Michel de Certeau que citamos en la Introducción. La cultura popular ya no era, ni siquiera, la versión de sus intérpretes doctos. Era, directamente, su propia cultura.

No se trataba sólo de un problema de intelectuales. La década neoliberal mostró, en todo el mundo y también en Latinoamérica, otra tendencia en el plano de los consumos y prácticas culturales: lo que hemos llamado la “plebeyización” de la cultura. Nuestro uso, sin embargo, pretende un deslizamiento respecto de los usos habituales de la categoría, fundamentalmente a partir de los debates sobre la posmodernidad.

Cuando comenzamos a usar la palabra *plebeyo*, hace más de quince años, buscando un desplazamiento de la palabra *popular*, lo hicimos seducidos por el uso de Edward P. Thompson y su idea de una cultura plebeya, es decir, como un descriptor positivo. Pero la categoría de plebeyización había aparecido originalmente como otra forma de nombrar una degradación de la cultura culta, postulada por Bertolt Brecht en los años 50, para ser retomada especialmente por Frederic Jameson a finales de los 80, ya en la discusión sobre posmodernidad. Tanto Jameson como Perry Anderson habían discutido este concepto como posible superación de la “gran división” propuesta por Andreas Huyssen en 1986: como una liberación ilusoria, porque la plebeyización aparecía como intoxicación, como engaño, como falsa liberación de la cultura culta entre los públicos de masas. Como dice Anderson en 2000:

La “plebeyización” significa una vasta ampliación de la base social de la cultura moderna, pero en el mismo acto también una enorme disminución de su sustancia crítica, que produce la insulsa pócima posmoderna. Una vez más se ha trocado la cualidad por la cantidad, en un proceso que se puede ver alternativamente como una saludable emancipación de las restricciones de clase o como una funesta contracción de las energías inventivas.

[...] Aunque no carezca de siniestros placeres, tal plebeyización no supone una mayor ilustración popular sino nuevas formas de intoxicación y engaño.

Es la misma dirección que propone el chileno Álvaro Cuadra en 2003: la cultura popular ha devenido en mero discurso mediático que ha abolido nociones como la de clase social y ciudadanía. En ese marco, la plebeyización se propone como inclusiva, como borradora de los límites y las jerarquías entre las formas culturales; de ese modo, erosiona la dialéctica entre una cultura hegemónica y otra subalterna. Así, la plebeyización encuentra su expresión política y cultural en los neopopulismos neoconservadores.

En nuestro uso de la categoría, en cambio, proponemos una versión según la cual la plebeyización no supondría una degradación de lo culto, sino una captura y clausura de lo popular. La plebeyización designa así el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. Es un proceso complejo, extendido en el tiempo y que puede leerse en distintos fenómenos culturales: en la música, en el deporte o en el lenguaje, entre otros. Se trata de un fenómeno engañoso, porque parece afirmar la democratización de una cultura –el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de cultura común en la que las clases populares han impuesto su hegemonía cultural a las dominantes– cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo y exacto momento en que ratifica la peor desigualdad material.

En el momento en que lo plebeyo deja de designar diferencia –cuando todo puede plebeyizarse– esa ausencia oculta la desigualdad: nuevamente, sin solucionarla. Un buen ejemplo es el caso del peronismo. Una historia de lo plebeyo –es decir, una historia de la cultura popular en la Argentina– señala que el peronismo significó la irrupción de las masas como escándalo plebeyo y, consecuentemente, disruptor, alternativo y más democrático. Pero, usando un juego de palabras, si ese plebeyismo exasperado del peronismo en los años 40 y 50 le permitió transformarse en “el hecho maldito del país burgués” –frase debida al intelectual y dirigente peronista John William Cooke en los años 60–; operaciones de plebeyización neoconservadora mediante, realizadas por el mismo peronismo, lo transformaron en “el hecho burgués del país maldito”.

La plebeyización puede suponer una pulsión democratizadora, como señalaban Anderson y Jameson –lo retomaremos–, pero también puede y suele encubrir una operación conservadora. Hemos explorado largamente estos procesos en dos objetos particulares de la cultura argentina: la cumbia y el fútbol. Como señalaba Martín Caparrós a la

muerte de Sandro, fueron en la Argentina los espacios más visibles de esta operación:

Yo creo que la apoteosis del señor Sandro es un episodio más de la plebeyización del gusto que empezó con el menemismo, cuando los ricos argentinos y sus repetidoras habituales consiguieron por fin deshacerse del deber ser que decía que tenían que alabar la “alta cultura” y se entregaron sin tapujos a la cumbia y el fútbol [...] y legitimaron esos gustos: los convirtieron en valores.

En el caso de la cumbia, su periplo es también representativo de la inestabilidad de los productos de la cultura de masas; originalmente, entre finales de la década de 1950 y la de 1960, la cumbia podía ser consumida por usuarios de clases medias –inclusive, su explosión local se debió al éxito de un grupo, los Wawancó, integrado por estudiantes universitarios migrantes (colombianos, costarricenses, peruanos, chilenos)–. A partir de la década de 1970 pareció desaparecer del horizonte audible de la música popular, desplazada por la balada romántica, el naciente pop-rock, el folklore; en realidad, había pasado a la clandestinidad del consumo popular, en las llamadas “bailantas” de los barrios populares, para reaparecer en los años 80 gracias al fenómeno de los radios de Frecuencia Modulada barriales, que la difundían todo el día. A comienzos de los años 90, es decir, de la década neoliberal, la cumbia ya era la banda de sonido cotidiana de las clases populares, y comenzó a ser consumida también por sectores medios y altos. Ese uso implicaba una apropiación de segundo grado, como la calificaba Maristella Svampa en 2005: “[...] que lleva implícito un reconocimiento (el carácter festivo de la música, ligado –supuestamente– a su origen plebeyo) y, a la vez, una toma de distancia, donde persiste el reflejo estigmatizador (su carácter de ‘música villera,’ propia de las villas miseria)”.

Sin embargo, como analizamos con Malvina Silba en un trabajo de 2014, a pesar de su uso como música “festiva” por las clases medias –uso restringido a la práctica del baile: no a la escucha–, la cumbia permaneció sólidamente ligada a las clases populares y su asociación con lo que

se estigmatizaba como “música de negros”. Por ello, también fue objeto de lo que llamamos una operación de “blanqueamiento”, en la que sólo permanece el patrón rítmico como base para el reversionamiento de distintas melodías del pop y el rock. Fue el caso del grupo Agapornis, de gran éxito desde 2012: jóvenes blancos y de clase media-alta que *jugaban* a que hacían cumbia –sin hacerla realmente–. Pero también podía ocurrir una cumbia políticamente correcta, inmune a toda estigmatización popular, adecuada, estilizada, seleccionada y curada de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador; cambiando el territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y, sobre todo, los públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista).

Con el fútbol, que como relatamos en el capítulo anterior fue el producto exitoso de un proceso de popularización y “expropiación” a las élites blancas de comienzos del siglo xx, ocurrió algo similar. A partir de su transformación en gran mercancía de la cultura de masas desde los años 90 –toda la bibliografía indica la Copa del Mundo de Italia, en 1990, como momento bisagra de este proceso–, el fútbol fue buscando otros consumidores: las clases populares son, en términos de mercado, pésimos consumidores, gracias a la distribución desigual de la renta –que, para colmo, no hace sino deteriorarse–. Esa búsqueda de nuevos mercados, unida al proceso de plebeyización, desembocó, durante esa década, en que sectores medio-altos y altos, tradicionalmente refractarios a los efluvios futboleros, se volvieran consumidores incluso jactanciosos de sus fanatismos. Este proceso puede verse en toda América Latina e involucra también procesos políticos –que hermanan regímenes neopopulistas, postneopopulistas o lisa y llanamente conservadores–. En la Copa del Mundo de 2018, tanto los nuevos gobiernos conservadores –que sucedieron a gobiernos presuntamente populistas y progresistas– de Argentina y Brasil, como los que ya eran conservadores, como los de Colombia, México, Panamá, Perú o Costa Rica, desplegaron las mismas retóricas nacionalistas que asociaban los sucesos deportivos con la presunta o discutida grandeza nacional. No

hubo entre ellos diferencias, sino de grado: la perseverante utilización de la camiseta nacional por el presidente colombiano Santos, el vocabulario sistemáticamente futbolero del presidente argentino Macri o la ceremonia de “embanderamiento” (la asignación de una bandera oficial) del equipo mexicano por el presidente Peña Nieto. Todos ellos, presidentes conservadores y opositores acérrimos a un presunto populismo. Todos ellos, deudores del proceso de plebeyización de la cultura.

Funerales de (la cultura de) masas

De allí que Sandro podía ser objeto de un funeral de héroe estatal, en una de las sedes del estado. Y no se trató solamente de un ejemplo argentino: seis años más tarde –pero a la misma edad que Sandro–, el 28 de agosto de 2016, falleció en Santa Mónica, California, Alberto Aguilera Valadez, quien fuera conocido en vida como Juan Gabriel. También baladista romántico, aunque las combinaciones de Sandro con el rock, Juan Gabriel las hizo con la música regional mexicana. Fue objeto de diatribas y odios por su homosexualidad sugerida –nunca afirmada– y de desprecios cultos por su música. En un recordado texto de 1988, Carlos Monsiváis lo comparaba, incluso, con el poeta y ensayista Salvador Novo:

En el encono contra Juan Gabriel actúa el odio a lo distinto, a lo prohibido por la ética judea-cristiana, pero también se manifiesta el rencor por el éxito de quien, en otra generación, bajo otra moral social, hubiese sido un paria, un invisible socialmente. “¿Cómo se atreve a atreverse?”. Toda proporción guardada, el caso de Juan Gabriel es semejante al del escritor Salvador Novo. A los dos, una sociedad los eligió para encumbrarlos a través del linchamiento verbal y la admiración. Las víctimas consagradas. Los marginados en el centro. Ante el acoso, Novo se defendió con el uso magistral de la ironía y la creación del ubicuo personaje irónico también llamado Salvador Novo; Juan Gabriel con el sentimentalismo de doble filo y la fabricación de un gusto popular.

Con la misma lucidez, luego de una apoteósica presentación en el Palacio de Bellas Artes mexicano en 1990, Monsiváis añadía este pliegue con un toque sociológico –de los que Monsiváis sabía condimentar–:

Por más que se diga lo contrario, parte fundamental del éxito de Juan Gabriel se origina en su independencia esencial de Televisa; la televisión sin duda lo ha apoyado, pero Juan Gabriel no es resultado de los estudios de tendencias de mercado, surgió cuando no se creía ya en la resurrección de un gusto calificado de “abominable”, de letras que informaban de la nueva sintaxis (tan fracturada) del pueblo, de canciones rancheras y de polkas y redovas en el tiempo de la balada y –para los yuppies– del rock dulzón. Juan Gabriel es la vindicación literal de lo expulsado del canon televisivo o de lo jamás incluíble: los nacos y los trailersos y las secretarías románticas y las amas de casa sin casa que aguardan y los “raritos” y los adolescentes de las barriadas. Y ese gusto atravesó la marginalidad, domesticó a los celos modernistas y a la homofobia, y hoy, podado o no de su impulso original de transgresión, triunfa igual en el Estadio Atlante, en los cabarets de lujo y en el Palacio de Bellas Artes. No se está ante el reconocimiento de la música, que de no ser de Juan Gabriel sería objeto del rechazo previsible, sino del triunfador.

Estas observaciones de Monsiváis no derivaron en la llegada de Juan Gabriel al panteón. Pero, al igual que con Sandro, estos fenómenos sólo podían ocurrir a lo largo de los años 90, soportados por los procesos de plebeyización. Antes de eso, Juan Gabriel era, apenas, el inclaudicable amor popular, que en esos años incorporaba a las clases más altas: “chilanga, chaparra y no güera, amo a Juanga como lo aman mis abuelos, incluso mi abuelo machote”, decía una de mis informantes –ni naca, ni secretaria, ni ama de casa sin casa, sino universitaria de clase alta–.

Como un resultado paradójico, uno de los pocos intelectuales que se atrevió a manifestar su rechazo a su figura, en ocasión de su muerte, Nicolás Alvarado, director de la emisora televisiva de la UNAM, debió renunciar a su cargo por sus dichos. Los que, por otra parte, prescindían de cualquier novedad teórica –incluso, de cualquier espíritu democrático–:

[...] dirijo un medio de comunicación, pero uno público y universitario, que no suele ocuparse de las noticias de farándula. Y, sobre todo, porque bien saben mis allegados que nunca me ha gustado Juanga: jamás fui a verlo en concierto (muchos atribuyen a ello mi reticencia a su trabajo), si hay discos suyos en mi casa –sólo dos: el álbum doble del concierto en Bellas Artes– es porque son propiedad de mi mujer, y conozco apenas unas pocas de sus canciones que, confesaré, me han bastado para identificarlo como uno de los letristas más torpes y chambones en la historia de la música popular, todo sintaxis forzada, prosodia torturada y figuras de estilo que oscilan entre el lugar común y el absurdo. Ello, sin embargo, no me lleva a la ceguera cultural ni a la insensibilidad sociológica: sé bien que soy uno de los poquísimos mexicanos que no asumen a Juan Gabriel como un ídolo.

[...] Creo que a estas alturas no necesito acreditar el respeto que me inspiran ciertos productos de la televisión comercial ni mi afinidad por la cultura gay. Mi rechazo al trabajo de Juan Gabriel es, pues, clasicista: me irritan sus lentejuelas no por jotas sino por nacas, su histeria no por melodramática sino por elemental, su sintaxis no por poco literaria sino por iletrada. Y sé que la pérdida es real y que es enteramente mía. Pero condicionado como estoy por mi circunstancia, no puedo evitar reaccionar como reacciono.

(Ahora discúlpenme mientras pongo una canción. Se llama “J’suis snob” y la canta Boris Vian).

En una supervivencia tardía del elitismo borgiano que narramos en las primeras líneas de este libro, Alvarado se hundió con su nave, prodigiosamente fiel, con setenta años de demora, a las hipótesis del clasismo más absolutista. El funeral de Juanga, por su parte, se realizó en el Palacio de Bellas Artes, ese gran espacio de la cultura *legítima* mexicana –al que ya había penetrado con sus conciertos en 1990 y 1997–, con la asistencia de, al menos, un millón de personas que se preguntaban, como escuchó Alejandro Estivill, quién de ahora en más les iba a cantar lo que sentían –o como nos decía otra informante–: “Todo mexicano sabe el himno, las mañanitas y una de Juan Gabriel”.

El caso de Juan Gabriel nos permite anticipar una hipótesis, que parte del más potente de los argumentos que hemos desarrollado en este capítulo: si la cultura de masas y la cultura popular deben leerse en dependencia recíproca, buscando en cada una los rasgos de la otra, podemos postular la idea de que la cultura popular consiste exactamente en la intersección entre la cultura de masas y lo popular, entendiendo esto último como una concepción del mundo y de la vida –incompleta, fragmentaria, implícita, múltiple, contradictoria, como decía Gramsci– o como una epistemología –un modo de conocer, saber y desear, como decía Aníbal Ford– o como un núcleo de expectativas, deseos, imaginarios y fantasías que nadie oye, sencillamente, porque no tiene voz autónoma.

Por lo tanto, el desafío sería escucharla. Para eso, hay que darse los medios. O tomarse el trabajo. Podemos ver esto en un último ejemplo.

Te he prometido (¿un lugar en mi biblioteca?)

En 2019, la película *Roma* sorprendió en la entrega de los Premios Óscar: ganó como mejor película de habla extranjera, mejor fotografía y mejor director, que obtuvo su realizador: Alfonso Cuarón. Durante la entrega de los premios sonó “Te he prometido”, del cantautor argentino Leo Dan –nacido como Leopoldo Dante Tévez–; varios medios de prensa, con alguna rapidez, llegaron a afirmar que la canción era interpretada, en el filme, por la mixteca Yalitza Aparicio, quien interpretó a la inolvidable Cleo –y también fue nominada como mejor actriz, aunque perdidosa frente a la blanca, británica y angloparlante Olivia Colman–. Como sabe cualquiera que haya visto la película, la canción suena en una radio, como fondo de las tareas de limpieza que Cleo desarrolla en la larga secuencia de apertura: y la canta, claro, Leo Dan.

Ya en 2010 otra canción de Dan había circulado por el cine de un director mexicano en la película *Beautiful*, dirigida, coescrita y producida por Alejandro González Iñárritu, y que fue candidata al Oscar a mejor

película en lengua extranjera; allí, Café Tacvba interpretaba “Cómo te extraño mi amor”, una balada de 1964. Pero la música original del filme era de otro argentino: Gustavo Santaolalla, quien, a su vez, ganó dos Oscar por bandas sonoras; por *Brokeback Mountain* y por *Babel*, de 2006 y 2007, respectivamente.

Los medios latinoamericanos dieron a la canción una cobertura especial. Aunque Cuarón no fue el primer director del continente en ganar ese premio –siempre han sido mexicanos: antes que Cuarón, Guillermo del Toro y González Iñárritu–, la figura de Leo Dan activó casi sesenta años de historia, la de las décadas en las que fue una figura popular de la canción romántica latinoamericana. Para colmo, esos mismos medios afirmaron que el famoso actor norteamericano Harrison Ford, al escuchar la canción, preguntó por el autor y por sus discos, que la Sony le hizo llegar con alguna presteza. Leo Dan, así, pasaba a formar parte del elenco de *Star Wars* –o de su discoteca–. No podemos imaginarnos a Ford escuchando “Santiago querido”, gran éxito de Dan en 1965, e interrogando a su traductor sobre el crespín, vieja leyenda rural de la provincia norteña argentina de Santiago del Estero: “Hoy te canto yo desde aquí/Te canto como un crespín/Que pronto quiere volver a Santiago”. Pero debe haber recurrido a *googlearlo*.

El premio y la renovada demanda de la prensa disparó el sueño biográfico de Leo Dan, que ofreció su vida como material (“material hay de sobra”) para un filme sobre sí mismo. La apetencia debe haber estado alimentada por la también reciente serie televisiva transmitida por Netflix –a la sazón, también productora de *Roma*– y Unimundo sobre la primera parte de la vida de Luis Miguel: *Luis Miguel: la serie*, estrenada en 2018 y de gran éxito en el mercado latinoamericano e hispanoparlante; una segunda parte está, teóricamente, siendo filmada mientras se escriben estas líneas. Volveremos sobre este dato en el próximo capítulo: las *biopics* –el nombre con el que se suele conocer al género de las biografías filmadas– abundan en la cultura de masas reciente en nuestro continente.

Lo cierto es que el reverdecer del éxito de Leo Dan –seamos honestos: efímero, ya que su vida aún no se filma y sus canciones han vuelto

a su quietud pre-*Roma*– no tuvo ningún eco intelectual. Jamás ha sido escrito un trabajo académico –ni una mínima ponencia para un congreso– sobre la vida, obra y milagros de Leo Dan (lo de *milagros* no es un exceso despectivo: tuvo una modesta fama de manosanta –el que cura con sus manos–, de la que aún presume). Se trata de uno de los “artistas latinos” más vendedores de la historia de la música popular, con aproximadamente 40 millones de discos vendidos (es por mucho el argentino más vendedor: Palito Ortega y Sandro lo siguen a distancia, con 28 y 23 millones respectivamente). Muy por encima de ellos están los líderes latinoamericanos de esa tabla: el brasileño Roberto Carlos y Juan Gabriel, con 100 millones cada uno; aunque la corona le corresponde a Gloria Estefan, con otros 100 millones, si la aceptamos como cubana –a lo que ella se resiste–. Líder indiscutido de la estadística es el español Julio Iglesias, ya coronado como el artista latino más exitoso de la historia, pero que nos pone en el doble problema de discutir la categoría “latino” y, además, formular alguna hipótesis sustentable sobre su obra.

Estas cifras, por supuesto, no significan nada de por sí, salvo el hecho de una popularidad –en el sentido más lato de *masividad*– incontestable. Esto no debiera constituir un dato a la hora de pensar las culturas populares latinoamericanas: pero sí un indicio. Hay aquí una huella que nos habla de un impacto en la subjetividad popular: *¿quién nos cantará ahora lo que sentimos?* La cultura de masas –y la música popular con especial delectación– trabaja sobre esas subjetividades: sobre su educación sentimental, sus experiencias, sus fantasías, sus deseos.

El recurso a la fabricación en serie, el carácter mercantil de sus productos, la repetición insistente y machacona –todos ellos datos que también debemos tomar en cuenta– se vuelve apenas recurso fácil, una descalificación *in toto* que es más una renuncia al análisis y a la interpretación que una explicación. Si, insistimos, la cultura de masas se trama con la cultura popular, porque nace de ella y con ella dialoga, hay algo en su intersección que deberíamos atender. No significa, dice Beatriz Sarlo cuando habla de los folletines populares, caer en el círculo populista según el cual: si a la gente le gusta, algo bueno deben tener. Significa interrogarse sobre qué está ocurriendo en ese encuentro entre

un producto de la cultura de masas y una subjetividad popular. El momento de la valoración, el *algo bueno* o no –porque otra trampa paralela es anular el juicio de valor, dando por sentado que estos productos no lo ameritan– vendrá después, nuevamente tramado con estéticas que no son normativas, no son universales, aunque a veces son transclasistas, son plurales y son cambiantes.

Sin embargo, la perseverante posición letrada de los analistas parece seguir ocluyendo la lectura de ese encuentro. No hay ponencias sobre Leo Dan como apenas hay algunas líneas sobre Juan Gabriel, algunas más sobre Sandro, casi ninguna sobre Palito Ortega y demasiado pocas sobre Roberto Carlos. Apenas un reciente ensayo de Matthew Karush reconoció que algo podía decirse sobre Gustavo Santaolalla, a pesar de que su trayectoria también se inviste de la mayor legitimidad que han tenido, en la academia, las indagaciones sobre el rock. Santaolalla ha recorrido un larguísimo periplo como productor, pero también fue de los primeros rockeros argentinos y, entre ellos, un pionero en incursionar en las fusiones con el folklore (en el mismo volumen, Karush analiza la trayectoria de Sandro y de Mercedes Sosa, entre otros).

Este capítulo propuso recorrer las clausuras que sufrió la categoría de culturas populares en nuestro continente pero debe terminar postulando, también, que hay zonas de la cultura popular –y de sus intersecciones con la cultura de masas– a las que sus estudiosos se siguen resistiendo, con tenacidad digna de mejores objetivos.

Capítulo 3. Ladrones, ventrílocuos y subalternos

El mundo es de los ladrones y de los artistas.

Ramón Peralta en *El Ángel* (2018)

La ventriloquia funcionó y todavía funciona como un elemento crucial en las políticas de izquierda (algo que el movimiento zapatista mexicano intentó plantear desde el inicio). Políticos e intelectuales en sus respectivas funciones, “hablan” los intereses del otro, “educan” la posición subalterna, “domesticar” el lenguaje de los campesinos y en una pretensión de legitimidad política. La argumentación suele ser la de explicar adónde funciona la ideología, adónde se tiñe la masa de “falsa conciencia”, adónde el subalterno es incapaz de ser coherente con sus propios intereses.

Mario Rufer (2012)

Cuéntame tu vida

En 2019 se estrenó –y fue exitosísima en todo el mundo– *Bohemian Rhapsody*, una suerte de *biopic* o biografía filmada de Freddy Mercury –Farrokh Bulsara–, quien, como todos sabemos, fue la gran y distintiva voz de la banda inglesa Queen, desde su formación en 1970 hasta la muerte temprana de Mercury en 1991. La combinación de un (gran) ídolo del pop con el giro dramático de su bisexualidad, más la muerte joven a causa del sida, fue una tentación irresistible para Hollywood, así como para Brian May y Roger Taylor –exguitarrista y baterista de la banda, respectivamente– que participaron activamente en la produc-

ción del filme (y así consiguieron que sus discos volvieran a venderse como pan caliente).

Andrés Pérez Simón, en su artículo “Conceptualizing the Hollywood Biopic”, de 2014, señala que, desde 1998 hasta ese momento, uno de cada cuatro Oscar por actuación masculina y femenina fue para interpretaciones de personas reales: es decir, para intérpretes de *biopics*. El dato puede ser aún más abrumador: fueron sesenta y cinco de las doscientas veinte nominaciones por trabajos actorales entre 2000 y 2011. Esto es un buen indicio del éxito del género, lo que incluye la escena latinoamericana –mejor dicho, los relatos de la vida de personajes latinoamericanos–. La lista es extensa e incluye filmes y también series: *Escobar, el patrón del mal*, sobre Pablo Escobar; *El Chapo*, sobre Joaquín “El Chapo” Guzmán; *Luis Miguel, la serie*, sobre su epónimo; *Monzón*, sobre el boxeador; *Gilda, no me arrepiento de este amor*, sobre una célebre cantante de cumbia argentina; *Sandro de América, la serie*, sobre el mismo Roberto Sánchez del que ya hemos hablado; *El Potro, lo mejor del amor*, sobre el cantante de cuartetos argentino Rodrigo “El Potro” Bueno; un *Diego Maradona*, para que no falte un deportista, rubro en el que lo acompaña *Apache. La vida de Carlos Tévez*, entre otras, que incluyen otras figuras de la cultura de masas o también, del delito, más internacional (donde cotizan los narcotraficantes) o más local (donde sobresalen los asesinos).

Una clave central del género es que desafía a los espectadores a comparar la autenticidad de lo actuado y lo narrado con –lo que sabemos de– la “realidad”: en consecuencia y, en primer lugar, un organizador del relato es el maquillaje y las prótesis que permitan juzgar la cercanía o distancia entre la figura representada y su actor o actriz intérprete. De ello pueden derivar actuaciones memorables o simplemente el horror de la dentadura postiza que Rami Malek, el actor que personificó a Mercury, debió soportar durante meses de rodaje. En segundo lugar, en tanto que el principio organizador es lo verdadero y no lo verosímil –como en toda ficción, los espectadores hacen del chequeo de datos casi una obsesión–. Esto puede verse en el aluvión de consultas por Internet registradas durante la emisión de *Luis Miguel*, ya que contemporáneamente a la emisión sus *fans* controlaban hechos tales como

la sucesión ordenada de sus canciones o su relación con los avatares de su biografía *real*.

En el caso de *Bohemian Rhapsody*, además de que su registro en Wikipedia ofrece un apartado específicamente dedicado a registrar esos desajustes –por ejemplo, que la última pareja de Mercury, Jim Hutton, era peluquero y no camarero–, la web ofrece un ejemplo perfecto de ese tipo de comparaciones: una edición en YouTube en la que se superponen la versión cinematográfica del recital de 1985 en *Live Aid* –punto decisivo en la historia de la banda– con la real. En tanto la banda de sonido es la grabación musical original de Queen –nadie podía fingir/actuar la voz de Mercury; un punto para el mundo “real”–, la superposición permite ver con nitidez las licencias narrativas que va tomando el filme respecto de la actuación en vivo, nuevamente, “real”. Incluso, delata así la mayoría de sus golpes bajos: las sonrisas acompasadas de su exnovia heterosexual y su nuevo –en la película, flamantísimo– novio homosexual se llevan las palmas.

¿Qué narran las biografías filmadas? Básicamente, un modelo: de éxito, de superación personal, de lucha incansable contra los obstáculos pero con el modelo de lo único, de lo excepcional. El ídolo de masas es simplemente eso, como decía Leo Löwenthal en 1961: se trata del individuo excepcional que invisibiliza toda relación –social, económica o material– que lo constituya. Podríamos ir más allá: en el caso de los artistas, oculta la misma idea del arte como trabajo. Se trata siempre de inspiración, del toque mágico y milagroso de una fuerza divina. En *Bohemian Rhapsody*, por ejemplo, es el lejano sonar de unas campanas que tocan, en el silencio de la campiña inglesa, las notas ascendentes de la canción del mismo nombre. Tocan, claro, en el preciso momento en que Malek/Mercury sale a fumar un cigarrillo.

Se trata, decía Löwenthal, de “narrativas de redención que celebran la democracia americana”. Las biografías repiten lo que siempre hemos sabido, pero presentadas con la etiqueta de lo exclusivo: el sujeto excepcional –que suelen ser más numerosos, digamos así, que las “sujetas” excepcionales–. Tan excepcional, tan superlativo, que se mantiene afuera de las relaciones sociales. Pero, al mismo tiempo, son iguales a nosotros,

sus públicos, y allí reside su eficacia: iguales y excepcionales, una demanda superior a nuestras fuerzas humanas pero modélica, digna de ser imitada, si eso fuera posible –la cultura de masas nos enseña, finalmente, que no, que no podrá ser imitada y que por esa razón nuestras vidas no serán filmadas–. Las biografías, concluye Löwenthal, como buen heredero de la tradición frankfurtiana, son relatos narcotizantes, porque producen una conciencia deformada de las relaciones sociales –por ejemplo: que el artista depende de un toque de varita mágica llamado talento e inspiración, pero no de su trabajo–.

Las biografías, entonces, también proponen una teoría de la sociedad; toda la cultura de masas, como sabemos a esta altura, proporciona una teoría bastante estructurada y conservadora de la sociedad, pero aunque esto no lo diga Löwenthal ni la escuela de Frankfurt, fundamentalmente nos puede ayudar a conjeturar sobre cómo piensan la sociedad ciertos grupos sociales y también sobre cómo desearían que fuese esa misma sociedad otros grupos sociales.

De todos modos, *Bohemian Rhapsody* sí tiene lugar para una teoría moral; por supuesto, no sobre la homosexualidad. En tiempos de corrección política, las condenas sexo-genéricas están rigurosamente expulsadas del libreto hollywoodense. Sin embargo, el filme no duda en cuestionar “la promiscuidad que llevó a la muerte” a Mercury.

Artistas y criminales

Una exitosísima película argentina de 2018, *El Ángel*, dirigida por Luis Ortega, nos plantea otros problemas, en una dirección ampliamente similar. No se trata de una *biopic* en un sentido estricto, porque toma sólo un fragmento breve de la vida de un sujeto real –y las biografías suelen, además, esperar a la muerte del biografiado, para adosar la muerte en escena o para poder anunciarla en los títulos finales (como es el caso de *Bohemian Rhapsody*)–. El “biografiado”, en el caso de *El Ángel*, está vivo y en una cárcel con condena de por vida: porque se trata del más famoso asesino serial de la historia criminal argentina: Carlos Alberto

Robledo Puch, conocido como “El Ángel Rubio”, entre otros apodos, por la prensa popular, quien entre marzo de 1971 y febrero de 1972, a los 19 años, asesinó a un mínimo de once víctimas probadas, entre hombres y mujeres (algunos casos quedaron sin probar); la mayoría de las víctimas mujeres, además, fueron violadas por su cómplice, Jorge Ibáñez. Pero, en tanto que criminal –una “bestia sedienta de sangre”, para ceder por un momento al lenguaje de esa prensa–, la explicación de Löwenthal se nos debilita: un criminal no puede ser sujeto de un discurso modélico.

Se trata, en cambio de una *vida infame*, para recuperar el título de uno de los libros de Michel Foucault en el que afirma:

Para que algo de esas vidas llegue hasta nosotros fue preciso por tanto que un haz de luz, durante al menos un instante, se posase sobre ellas. Una luz que venía de afuera, lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido y quizás debido permanecer fue su encuentro con el poder. Sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria. El poder que ha acechado estas vidas, que las ha perseguido, que ha prestado atención aunque sólo fuese por un instante a sus lamentos y a sus pequeños estrépitos y que las partió con un zarpazo, ese poder fue quien provocó las propias palabras que de ellas nos quedan, bien porque alguien se dirigió a él para denunciar, quejarse, solicitar o suplicar, bien porque el poder mismo hubiese decidido intervenir para juzgar o decidir sobre su suerte con breves frases. Todas estas vidas que estaban destinadas a transcurrir al margen de cualquier discurso y a desaparecer sin que jamás fuesen mencionadas han dejado trazos, breves, incisivos, con frecuencia enigmáticos, gracias a su instantáneo trato con el poder, de forma que resulta ya imposible reconstruirlas tal y como pudieron ser en estado libre. Únicamente podemos llegar a ellas a través de las declaraciones, las parcialidades tácticas, las mentiras impuestas que suponen los juegos de poder y las relaciones de poder.

Una luz que viene de afuera. Magnífica metáfora para hablar de una vida iluminada –arrancada de la noche– por el cine.

Luis Ortega afirma que odia “las biopics, para mí son un género muy menor. Lo que yo buscaba era ese trampolín para hacer un acto poético, no una reconstrucción. Realizar un acto artístico que no tiene ningún compromiso con la realidad”. Como ya hemos dicho, los testimonios de los autores sobre sus obras deben ser desestimados como prescriptivos, pero sí son buenos indicios. Ortega afirma no filmar una *biopic* mientras la filma y desvía la atención hacia el acto poético, que es la dirección en la que la leyó la crítica, sumamente laudatoria –posiblemente sea hora de decirlo: es una gran película–. El crítico Daniel Molina, por ejemplo, sostuvo que “Ortega escribe su poema dentro de uno de los marcos realistas mejor logrados en la historia del cine argentino”. Florencia Angiletta y Joaquín Linne reenvían la interpretación hacia el erotismo, centralmente homoerótico, que campea a lo largo y ancho del filme –quizás en ese homoerotismo dominante resida la razón por las que las violaciones de los criminales “reales” fueron eliminadas del relato fílmico–. Eso les permite inscribir al filme en una serie interesante y prestigiosa: la del italiano Pier Paolo Pasolini, pero también la del norteamericano Quentin Tarantino, y muy especialmente la del argentino Leonardo Favio, por “sus personajes tiernos, sensuales y populares, un poco predestinados a la tragedia”.

El juego propuesto por la película es inteligente y provocador a la vez: el delito está planteado en relación con el arte. “El mundo es de los ladrones y de los artistas”, afirma uno de los personajes; en uno de los primeros robos –y crímenes–, lo robado es fundamentalmente una pinacoteca, de la que Carlos, el Ángel, elige una pintura del argentino Carlos Alonso que quedará colgada sobre su cama en la cama paterna.

Arte culto, pero también arte popular, porque Ramón Peralta, el cómplice de Carlos, aspira a realizarse como artista cantando canciones pop en televisión. El arte popular, entonces, se exhibe como música y como baile. La escena inaugural, con Carlos robando una casa vacía, culmina poniendo un disco de vinilo en un reproductor en el que suena la canción central de la banda de sonido: “El extraño del pelo largo”, un viejo tema de la banda argentina La Joven Guardia, de 1969 –es decir, contemporáneo al tiempo de lo narrado–, que, para colmo, afirma en su

estribillo: “Inútil es tratar de comprender/o interpretar quizás sus actos” –instrucción que, por supuesto, no vamos a seguir–.

Con la música, Carlos se pone a bailar, maravillosa y seductoramente, con una coreografía tributaria de las de finales de los años 60. En esa primera escena está planteado todo el juego: el delito, la música y la danza como artes que se encarnan en un cuerpo popular –porque es un cuerpo *infame*, criminal, homosexual y por ende subalterno–, pero además el erotismo, porque la cámara plantea, ya desde esa escena inaugural, que está profundamente enamorada del personaje. No hay presentación modélica –y en eso se escapa del código de la *biopic*, porque no puede proponerse al criminal como modelo– pero tampoco condena moral. Lo que organiza el texto es el amor. Amor de la cámara por el personaje, amor de los personajes por el crimen –el asesinato no es una de las bellas artes, parafraseando a Thomas de Quincey, pero hay mucha libido puesta allí–, amor de los personajes entre sí.

Amor y erotismo: hasta las armas de fuego se representan como fálicas, porque apenas si hay intromisiones de figuras femeninas que puedan desviar la atención de una relación –entre Carlos y su cómplice-socio-objeto de deseo, Ramón– que siempre está a punto de concretarse, pero nunca se realiza. Uno de los momentos más espléndidos de este juego se produce en una escena en la que Ramón participa de un programa televisivo de búsqueda de talentos musicales y llama por teléfono a su socio para que lo vea en la pantalla. Ramón canta una canción en el show y Carlos se introduce en la pantalla, con el torso desnudo, para bailar con su amante imaginario.

Pero esa escena nos permite otro desplazamiento: la cultura de masas representa a la cultura de masas en abismo. La canción que canta Ramón es “Corazón contento”, de 1968, un hit de otro Ramón: Ramón “Palito” Ortega, célebre estrella de la canción melódica pop de los años 60 y 70, famoso en toda América Latina –excepto en Brasil, como ocurrió con todas las estrellas musicales hispanoparlantes– y España, en ese momento en la cumbre de su éxito. Y, para colmo, en la vida real, padre del director Luis Ortega. Un abismo multiplicado: una exitosa versión de la canción fue grabada en España por la actriz y cantante Marisol,

luego Pepa Flores –nacida como Josefa Flores González–, por lo que, en 1969, Palito y Marisol hicieron juntos una presentación televisiva en la que cantaron la canción a dúo –un dúo imposible: porque nunca cantan juntos–. Como se trata de *playback* –no hay orquesta en el plató–, cada uno va alternando estrofas con el otro, y en cada caso lo que aparece es la grabación original... de cada uno. Por suerte, ambos la habían grabado en la misma tonalidad. La escenografía, en el riguroso blanco y negro de la televisión de la época, tiene una presencia muy extraña: una armadura –como el programa televisivo completo, un show de variedades de la televisión española franquista, no está disponible, no hay modo de que sepamos cómo fue a parar esa armadura al piso–.

Lo cierto es que en la escena de *El Ángel* que estamos analizando, Luis Ortega decide homenajear al padre utilizando la canción, pero lo duplica con la escenografía: mientras Ramón y Carlos bailan imaginariamente, también en blanco y negro, aparece una armadura que funciona como reenvío anacrónico. Sin embargo, el homenaje tiene un pliegue: la canción original no tiene deslices homoeróticos. Antes bien, una clásica invocación religiosa palito-ortegueana:

Le doy gracias a la vida
y le pido a Dios que no me faltes nunca.
Yo quisiera que sepas
que nunca quise así.
Que mi vida comienza
cuando te conocí.

Por supuesto que la vaguedad de la letra –la nadería de la lírica– permite la atribución homosexual, aunque la trayectoria concienzudamente religiosa y católica de Palito Ortega la vuelve inimaginable.

El homenaje filial y la duplicación de las referencias a la cultura de masas no concluye allí. En una larga escena clave del filme, en la que Ramón comienza a poner distancia con Carlos –y eso lo lleva a su propia muerte–, la música regresa a la voz de Palito Ortega. Pero aquí hay un giro aún más abismal: la canción es “La casa del sol naciente”,

en una nueva versión grabada por Palito Ortega en su penúltimo disco, *Cantando con amigos*, de 2015. Nueva versión, primera de Palito: la canción había sido infinitamente reversionada desde su registro por el musicólogo Alan Lomax en 1937, en Kentucky, como canción tradicional que, sin embargo, Lomax adjudicó a su informante, una joven de 16 años llamada Georgia Turner, con el título “Rising Sun Blues” –según parece, la canción provenía en realidad del folklore británico: “The house of Rising Sun” era el nombre de un par de burdeles que aparecían en canciones tradicionales británicas del siglo XVI–. En pocos años, varios cantantes tradicionales norteamericanos la incorporaron a sus repertorios –Woody Guthrie, Leadbelly y Pete Seeger, entre ellos– y así se difundió en la Nueva York de los primeros 60, como canción de realismo social: la casa siempre era, alternativamente según quién la cantara, o un antro de perdición masculina o un burdel de explotación femenina.

Por eso fue reinterpretada por los cantores de protesta del Village neoyorquino, entre ellos Dave Van Ronk, que innovó en la progresión de los acordes y le dio el tono de letanía que tuvo de ahí en más. Sin embargo, Bob Dylan grabó esa versión antes que Van Ronk: al ser un tema tradicional, su nuevo arreglo le permitió el cobro de los derechos. Lo mismo ocurrió poco después: la canción volvió a cruzar el Atlántico y fue grabada por The Animals, un grupo pop inglés, en una versión que sería exitosísima, con un arpegio de guitarra en la menor y la voz inconfundible de su vocalista, Eric Burdon. Pero el arreglo fue firmado por el tecladista de la banda, Alan Price, por lo que pasó a ser, a su vez, el único beneficiario de los derechos –esa disputa llevó la banda a su disolución–.

Estas historias de robos y contrarrobos tuvo, en sus versiones en español, nuevas incidencias. Porque fue grabada primero por Sandro en 1966, en su disco *Al calor de los de Fuego*, pero la letra, firmada por Ben Molar –célebre productor discográfico de la época, que compraba derechos de canciones y discos británicos para luego hacer traducciones propias que sólo pueden figurar en los archivos de la desvergüenza poética–, transformó el realismo social y el burdel del original en la celebración de un templo evangelista: “Fue nuestra casa luz de amor/Oh, eso se llamó/El hogar del sol naciente/bendito del Señor”. Cuando finalmente

–o al menos, de modo provisorio– Palito Ortega graba su versión en 2015, reescribe la letra y la transforma en una evocación materna:

Allá donde nace el día,
allá donde nace el sol,
está nuestra casa pequeña
donde un día buscaba tu amor (...)
Madre, ya no estás y me arrepiento
no haberte preguntado al fin:
Por qué me negaste este tiempo
que contigo no pude vivir.

Es decir, en última instancia, un tango (“Pobre mi madre querida/ cuántos disgustos te he dado”, dice el de Pascual Contursi y José Betinotti... que también grabó Sandro), en el que las casas de opresión y pérdida del realismo social del trovadorismo norteamericano se transforman en la casa de la Familia Ingalls.

En resumen, la deriva de la cultura de masas, tal como se reproduce en el filme, nos agrega una inversión: del ladrón como artista al artista como ladrón.

Relatos (sobre) infames: un “populismo negro”

En un momento del filme, aparecen en pantalla imágenes reales de la prensa popular de la época, en las que pueden leerse la panoplia de mo-tes que el Carlos Robledo Puch de la crónica policial mereció en 1971: “bestia humana”, “fiera humana”, “muñeco maldito”, “el verdugo de los serenos”, “el gato rojo”, “el tuerca maldito”, “carita de ángel”, “El Chacal”; en otros que hemos consultado aparecen “monstruo asesino con cara de ángel”, “psicópata criminal”, “la fiera”, “monstruo humano”, y para colmo, “El Unisex”, obvia referencia a su homosexualidad (un nuevo crimen

que sólo agiganta el resto). Estigma, morbo y condena moral: el estereotipo sólo refuerza un acento ético. La matriz simbólica-dramática de la prensa popular carga las tintas sobre un popular-representado, diría Guillermo Sunkel, organizado por la estigmatización, una reducción de elementos al mínimo posible con el objeto de garantizar un reconocimiento fácil, invocando una norma presuntamente consensuada sobre el crimen y la sexualidad. Pero a la vez, esa prensa ponía el acento sobre el hecho de que todas las víctimas de Robledo Puch fueron trabajadores –y la gran mayoría, asesinados mientras trabajaban o descansaban del trabajo–, dato que, por el contrario, el filme suprime, porque no le sirve para la economía de su propia ética –que, recordemos, es antes una erótica que una ética–.

Ninguno de los dos textos –ni la narrativa de la prensa popular ni la cinematográfica– puede interpretar el crimen o al criminal. La matriz simbólico-dramática de la prensa simplemente usa epítetos y sobre ellos construye relatos del horror y condenas morales, por la desviación –doble– de la norma; el relato cinematográfico, como venimos argumentando, evade cualquier juicio moral porque descansa sobre una erótica y una estética del crimen. No hay lugar aquí para un tercer discurso: ni forense ni sociológico –cuando aparecen, sólo pueden hacerlo para reforzar la condena o para ser parodiados, respectivamente–.

Lo innegable es que, narrado por una prensa que lo estereotipa o por una cámara que se enamora de su rostro y de su cuerpo bailando, se trata en ambos casos de la vida de hombres infames –ladrones, criminales, homosexuales– y por todo ello subalternizados, a pesar de tratarse de sujetos blancos y de clase media: Carlos, además, rubio, güero y bello; Ramón, en cambio, es hijo de ladrones, está condenado a duplicar la ascendencia porque lo lleva en la sangre como destino genético. Infames iluminados por el poder en el gesto que los consagra como tales: el crimen (porque, no es redundancia recordarlo, esa luz que viene de afuera e ilumina estas vidas infames es, inevitablemente, una luz autorizada por el poder).

Porque no hay conocimiento desligado de un poder que lo autoriza. En el texto que citamos en la introducción, Michel de Certeau también

recordaba que todo conocimiento está ligado a un régimen de poder. Suena excesivo, pero no está mal detenerse un momento en ello. La presunción de estar proponiendo un conocimiento rebelde o incluso, subversivo cuando nombramos lo popular suele ser una mera pedantería intelectual. Más bien, y ahora parafraseamos a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, no hay que confundir inquietud intelectual y vocación democrática con el ejercicio de un derecho de pernada letrado. Concluyentemente: este libro se escribe porque es, al fin y al cabo, un conocimiento autorizado e incluso, rentado. No es un gesto subversivo: transformarlo en tal precisa una acción política.

El gesto que los consagra como infames es el crimen: y allí puede aparecer la luz que los rescata del silencio. Pareciera que la narrativa no-subalterna de los sujetos subalternos sólo es posible en esa circunstancia excepcional –pero que al mismo tiempo ratifica su estigma–. Es el argumento que esgrime Carlo Ginzburg al polemizar, en *El queso y los gusanos*, con Michel de Certeau. Conocer lo popular es un gesto de violencia, afirma el primero: eso significa “arrojar el agua con el niño adentro”, responde Ginzburg. Conocer lo popular exige la exasperada conciencia de lo difícil que es esa operación epistemológica, pero esa conciencia no puede vedarnos el conocimiento, insiste el historiador.

Sus iras se dirigen entonces contra Foucault, al que le reconoce, sin embargo, haber sido quien con más inteligencia nos ha alertado sobre las prohibiciones y represiones que constituyen la cultura occidental. Pero para Ginzburg, Foucault privilegia el gesto represor, antes que las prácticas reprimidas; construye una historia de la locura sin los locos; su único gesto positivo frente a las prácticas criminales del enajenado es la pura contemplación estetizante del crimen. El ejemplo más acabado de ello lo constituye, según Ginzburg, el memorial de Pierre Rivière que Foucault descubre y edita en 1973. El memorial se publica rodeado de los textos médicos y criminológicos que discuten un caso de parricidio de 1835; pero el texto del culpable se edita sin interpretación, según Foucault, para no violentarlo, para no someterlo a relaciones de poder. El crimen se transforma así, según Ginzburg, en la única posibilidad de discurso del subalterno: el *populismo negro*.

Se cae en éxtasis ante una enajenación absoluta, éxtasis que no es más que el resultado de eludir el análisis y la interpretación. Las víctimas de la exclusión social se convierten en depositarias del único discurso radicalmente alternativo a las mentiras de la sociedad establecida; un discurso que pasa por el delito y la antropofagia, que se encarna indiferentemente en el memorial redactado por Pierre Rivière o en su matricidio. Es un populismo de signo contrario, un populismo “negro”, pero, en definitiva, populismo.

La cultura de masas no se hace semejantes planteos: irresponsable ética y estéticamente, decía Beatriz Sarlo, a duras penas ha conseguido revestir al estereotipo o al populismo negro –dos versiones, en última instancia, de un mismo discurso que ratifica la subalternidad al mismo tiempo que, falazmente, la exhibe– de prolijidad narrativa y verismo estético.

Es el caso de *Apache. La vida de Carlos Tévez*, la serie dedicada a la vida del jugador epónimo, futbolista en actividad en el club argentino Boca Juniors, de una larga carrera en Argentina, Brasil, Inglaterra, Italia y hasta China; en algún momento, proclamado como el heredero de Maradona, herencia que ya se sabe desperdiciada. Pero, en algún momento lejano, hacia 2006, disfrutó de esa expectativa que sus inconsistencias deportivas y contractuales fueron dilapidando. Aunque su apodo, “El Apache”, remite a la infamia de su nacimiento e infancia en uno de los barrios más violentos y peligrosos de los suburbios de Buenos Aires, conocido como Fuerte Apache –en la toponimia oficial, Barrio Ejército de los Andes–, su vida existe como mera vida pública, como estrella del espectáculo sometido a su lógica desde su debut en 2001, a los 17 años. No hay vida oculta, sino vida consagrada y modélica: el individuo excepcional que escapa a las garras de la pobreza y la violencia gracias a sus méritos, en este caso deportivos –el guion más trillado de todas las narrativas sobre héroes deportivos–.

La serie fue producida por Torneos, una subsidiaria de la productora de contenidos deportivos Torneos y Competencias, en 2019, y fue distribuida por Netflix. La narración combina todos los estereotipos posibles sobre la vida en las villas miserias argentinas –técnicamente,

no es una villa, sino un conjunto habitacional en altura—: violencia, delito, drogadicción e injusticia, pero jamás menciona, ni por un descuido del guionista, algo que pueda sonar a opresión, explotación o lucha de clases: en la teoría de la sociedad de la cultura de masas *mainstream*, esa posibilidad está duramente reprimida.

La novedad estilística es aquí la presencia del propio Tévez al comienzo de cada capítulo, con un plano alto que permite ver el barrio donde transcurre la acción —recordemos: el apodo de Tévez, que nombra la serie, es a la vez el nombre del barrio— y unas breves palabras, afortunadamente, sobre incidencias de su vida. De todas maneras, no importa lo que dice efectivamente, sino lo que significa: “Yo, aquí, digo que esto es así porque yo estuve allí”, lo que desplaza la *biopic*, casi, hasta el borde de la autobiografía y el testimonio o simplemente, la biografía autorizada y por encargo.

El director de esta *vida infame pero no tanto porque escapó por su esfuerzo* es Israel Adrián Caetano, director de cine y televisión, nacido en Uruguay, pero criado y formado como cineasta en Argentina. Su salto a la fama se produjo a los 28 años, en 1997, cuando codirigió, junto a Bruno Stagnaro, *Pizza, birra, faso*, una exitosísima y multipremiada película sobre la vida de un grupo de delincuentes juveniles, inaugurando lo que se conoció como “nuevo cine argentino”. Esta corriente, básicamente integrada por directores jóvenes formados en escuelas de cine durante los años 90 y la primera década del nuevo siglo, privilegió para sus historias estas vidas populares, delictivas y violentas —el mismo Caetano, por ejemplo, hizo para televisión *Tumberos*, en 2002, y luego *El marginal*, tres temporadas entre 2016 y 2019; en ambos casos, el escenario es una cárcel—. Un caso similar es el de Pablo Trapero, surgido en la misma época —su excelente *Mundo grúa* es de 2000—, y que en 2012 estrenó *Elefante blanco*, ambientada en una villa miseria porteña.

Gonzalo Aguilar ha propuesto la categoría de *cine global de la miseria* para estas producciones, un estante organizado por dos tanques mundiales: la brasileña *Cidade de Deus*, de 2002 y la británica *Slumdog Millionaire*, de 2008. El tipo de vidas, espacios y conflictos representados —necesariamente subalternos— puede variar geográficamente, pero

no en su tratamiento ni en su orientación ideológica: mientras la crítica las califica de “valientes denuncias”, los filmes nos enseñan que “hay que aprender a convivir con lo abyecto porque ya forma parte de la naturaleza de las ciudades latinoamericanas”. Ya que esa abyección –esa infamia, con perdón por la obstinación– se ha vuelto naturaleza (es decir: un paisaje presuntamente inmutable), estos cineastas nos presentan (en la mayoría de los casos, con prolijidad y calidad narrativa, pero sin grandes audacias estéticas) todo lo máximo a lo que pueden aspirar: lo que las clases dominantes piensan sobre sus dominados. Incluso cuando prometen alguna redención, la clausuran en el estereotipo –el valiente *cura popular villero* de *Elefante blanco* transita todos los lugares comunes del buen muchacho en lucha contra los villanos. Y para colmo, pierde–.

Todavía bailamos

¿De qué manera entra América Latina en este juego de representaciones globales? Si nos limitamos a las biografías, se trata de estrellas del espectáculo, lo que incluye a sus deportistas –siempre hombres– o criminales. Los narcotraficantes son imbatibles, porque se trata de grandes delincuentes globales –con cierta paradoja: sólo abandonan su tierra natal cuando son extraditados a los Estados Unidos–. En una reciente crítica al estreno por Netflix de la serie *Puerta 7* –una verdadera calamidad ética y estética, centrada en los *barrabravas* argentinos–, Hijós y Cabrera afirman que:

Entre las más célebres series “latinas” prima un quinteto de oro: mafias, drogas, crimen organizado, corrupción y violencias. *El Marginal*; *Narcos*; *Escobar, el patrón del mal*; *El Chapo* y *Hermandad* son algunas de las producciones que repiten una fórmula exitosa for export. Argentina, huérfana de grandes carteles de narcotráfico o bandidos pintorescos, ha encontrado en las ‘barras bravas’ del fútbol su mejor sustituto.

Un sustituto en rebaja, podríamos decir, parafraseando una vieja frase de Bourdieu, pero que intenta poner en escena el clásico narcisismo argentino: “no tenemos grandes mafiosos, pero al menos tenemos los mejores barrabras” –y las cárceles más violentas, afirman en *El Marginal*–. En realidad, hasta el barrabrava más presuntuoso envidia profundamente a Pablo Escobar.

Por supuesto que el audiovisual latinoamericano es mucho más extenso que esta muestra reducida: pero priorizamos estos ejemplos porque son los que se distribuyen por la plataforma Netflix. Es decir, son aquellos que con más claridad tienden a integrar un circuito de representaciones globales que no hace más que duplicar hasta el hartazgo una representación estereotípica y persistentemente colonial.

Una segunda posibilidad, porque las anteriores no agotan el universo de lo decible, es el erotismo, especialmente musicalizado: el éxito, tan explosivo como efímero, de algunos *hits del verano*, entre los que destaca, por supuesto, “Despacito”, la video-canción de Luis Fonsi y Daddy Yankee que alcanzó 6 mil millones de reproducciones en YouTube entre 2017 y 2019 –los primeros 4 mil millones, sólo entre enero y octubre de 2017–. Su condición efímera consiste en que es posible que cuando este libro se esté leyendo ya nadie la esté escuchando, pero su difusión fue explosiva, su cifra de reproducciones no ha sido igualada y alcanzó el número 1 en todos los rankings –salvo, notoriamente, en Finlandia, por razones que no podremos ni suponer ni explicar–.

Ha habido varias discusiones, ninguna muy convincente, intentando explicar el éxito de la canción. Para nosotros, se basa en la muy inteligente combinación de pocos factores.

El primero, que se trata de un reggaetón que no se anima a pronunciar su nombre: en todas las entrevistas, Fonsi repite el sonsonete “urbano” (ritmo urbano, género urbano, sabor urbano) a pesar de que hasta el oyente más inocente sabe que se trata de un reggaetón –constatación que la presencia, nada menos, que de Daddy Yankee se limita a ratificar–, y también sabe que el reggaetón es, en este siglo, la banda de sonido popular por excelencia –me apuro a afirmarlo, antes de que el trap termine de desplazarlo–. El segundo, que es un reggaetón ade-

centado, ratificando el periplo de todos los géneros populares: el pasaje por la cultura de masas va limando toda arista conflictiva de cualquier producto, sometido a productores que a cada rato le recuerdan al artista que la rebeldía es un fantástico argumento de ventas, pero no en exceso. Por eso, desde los primeros temas de Daddy Yankee, en 1995, hasta “Despacito”, el reggaetón pierde armas, narco, violencia y maltrato femenino para hacer perdurar sólo la dimensión de lo erótico. El tercer factor es un hallazgo rítmico: el pequeño silencio antes de la entrada de la cláusula *des-pa-ci-to*, luego de las tres estrofas introductorias en las que la explosión rítmica se retiene –a nuestro entender, un hallazgo de producción–. Y finalmente, un lugar común: la asociación *latinoamericanizada* de erotismo y racialización, lo que se advierte a simple vista en el videoclip oficial de difusión. Entonces, como dice Mara Viveros:

Llama la atención que muchos de las investigaciones que buscan analizar los nexos de la sexualidad con la raza se han centrado en la población negra de la región. Algunas de las imágenes más recurrentes respecto a las poblaciones e individuos afro-descendientes, particularmente los varones, hablan de disposición para el baile y las artes amatorias, de sexualidad exacerbada. Estos estereotipos que imbrican estrechamente raza y sexualidad se consolidaron a través de la dinámica suscitada por el régimen esclavista en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX y, posteriormente, el surgimiento de las doctrinas racialistas que se consolidaron en los siglos XIX y comienzos del XX. La visión de la gente “negra” y de los varones negros como particularmente sexuales ha permanecido y se ha seguido reproduciendo por su constante difusión y renovación en distintos escenarios sociales, como los carnavales brasileros, las competencias deportivas, los discursos de salud pública y los mensajes publicitarios. Para el imaginario occidental el sexo se ha convertido en uno de los rasgos que definen el ser negro.

Y sin embargo, porque no hemos cancelado ninguna de nuestras hipótesis, la canción fue exitosa también porque encuentra un deseo y lo pone en escena: erotismo y danza, la danza como erotismo, el erotis-

mo danzado. Lo que queda del reggaetón es también el “perreo”: danzar para seducir y ser seducido. Que los y las danzantes populares a lo largo y a lo ancho de América Latina –como dijimos, no podemos hacer hipótesis finlandesas– suspendan provisoriamente cualquier crítica de la racialización de la sexualidad en nuestro continente no significa, necesariamente, su alienación. Incluso, puede significar resistencia, como también acota Viveros:

las distintas respuestas que ofrecen los propios varones negros frente a este imaginario: ya sea asumiéndolo como algo negativo o por el contrario transformándolo en un valor positivo, planteándolo como una forma de resistencia, a través de la afirmación de la diferencia; ya sea como una reelaboración de concepciones racistas o como una forma de complicidad con el modelo hegemónico de la masculinidad. [...] Este análisis parte del supuesto de que la atracción de la sociedad colombiana “blanca” por algunas características del mundo negro y la respuesta de este frente a ella se dan en un contexto de dominación-resistencia, en el cual la sociedad blanca ocupa un lugar relevante desde el punto de vista económico y político y la gente negra utiliza la música y el baile como una forma cultural de resistencia.

Podríamos introducir, tímidamente (des-pa-ci-to) un pliegue más en el análisis. “Despacito” explotó cuando se cumplían cincuenta años del lanzamiento de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, el gran disco de The Beatles –aunque parte de la crítica afirma que sus innovaciones musicales ya estaban incorporadas un año antes en *Revolver*, de 1966–. “Despacito” comenzó a esfumarse en 2019, cincuenta años después del *año milagroso* de la música popular (el de *Abbey Road*, nuevamente Beatle; el de *Mujeres Argentinas* de Ariel Ramírez, Félix Luna y Mercedes Sosa; el del primer disco de Luis Alberto Spinetta con Almendra, el de la música atonal del filme *El planeta de los simios*). Momentos en los que la música popular –zona central de la cultura de masas– jugó como vanguardia: exploró los límites del lenguaje artístico confiando en que su público lo merecía. Ese momento excepcional, ese año milagroso,

como lo describe Diego Fischerman, no ha vuelto a repetirse. ¿Puede, empero, proponerse como programa, como horizonte de futuro? ¿O es simplemente un ejercicio de nostalgia?

Ventrílocuos

114

POPOPULARES, LAS CULTURAS POPULARES DESPUÉS DE LA HIBRIDACIÓN

En nuestra caracterización y análisis de la cultura de masas latinoamericana contemporánea, lo que debemos recordar –lo que debemos obsesivamente recordar– es que la enunciación es casi siempre, de norte a sur y de este a oeste del continente, blanca, urbana y masculina. La única excepción, el pliegue del “casi”, es la posibilidad de hallar enunciaciones femeninas, con más potencia en los últimos años, de la mano de la militancia de las mujeres que han habilitado otras posibilidades. Pero la voz y la mirada dominante es blanca, urbana y masculina.

La cultura de masas es una máquina de representación, expansiva y omnívora, que no se preocupa en degradar “lo culto” (la falsa ilusión legitimista de los primeros estudios sobre la cultura de masas) sino que se dedica a capturar todo lo representable. Y también captura lo que no era representable: simplemente, lo vuelve representable. Como el sexo o el crimen. Lo adecenta, lo estereotipa, lo lima y le quita cualquier rastro de conflicto –o pretende resolverlo–. Por supuesto, transforma sus gramáticas a medida que lo cree necesario: si un clima de época exige la incorporación de la diversidad sexual, no tiene problemas en hacerlo –siempre negociando sus límites y sus riesgos–. La cultura de masas es, en suma, una máquina productora de relatos que escamotean la violencia que la constituye, porque esconde ese mecanismo de apropiación y captura: exhibe su enunciación blanca y masculina, pero la presenta como la única posible –y oculta celosamente la violencia sobre la que se construyó esa dominación–.

En cambio, la cultura popular latinoamericana –recuperemos provisoriamente la existencia de esa pluralidad– nombraba, históricamente, otros territorios. Debido al peso de nuestros ruralismos, de nuestros analfabetismos, de nuestros indianismos –entendiendo *indianismo*

como el momento de una enunciación con cierta autonomía, frente a un *indigenismo* hablado por el blanco y letrado, de nuestras negritudes y de nuestro racismo— y de la racialización de las pluralidades étnicas. Es decir, la cultura popular latinoamericana —si la entendemos gramscianamente como la concepción del mundo y la reelaboración simbólica de las condiciones propias de vida de las clases subalternas— se basaba en una multiplicidad de condiciones de subalternidad: gauchos, indios y negros (y campesinas, indias y negras), sólo para comenzar; una multiplicidad inaprensible en la unicidad de una cultura obrera, pero sí legible en la multiplicidad de una cultura popular que sólo desde hace cuarenta años aprendimos a nombrar en plural: culturas populares. El uso del pasado es aquí ridículo: si creemos, como hemos postulado, en la persistencia de regímenes de subalternización, jerarquización, opresión, hegemonía y dominación, esas subalternidades aún existen.

Como ya señalamos: la cultura de masas nace y se trama con esas culturas populares, pero lo que se ha transformado es que, como nunca antes, la cultura de masas ocupa casi toda la escena de la cultura contemporánea, máquina avasalladora de representación que orgullosamente proclama su universalidad, desplazando incluso el viejo mundo de lo culto, jactanciosa por la proliferación de sus segmentos. Como sintetiza Gilberto Giménez en 2017:

Los mass-media ya no ofrecen sólo contenidos estandarizados destinados a todo público, como lo hacía la televisión en una etapa anterior. Actualmente, la televisión satelital y la televisión por cable ofrecen programas altamente diversificados, destinados a públicos desigualmente equipados en cuanto a capital cultural y escolar, lo que permite una recepción selectiva, según las clases sociales, de los productos mediáticos. O, dicho de otro modo, el “público” de la televisión no es un público-masa indiferenciado, sino un público inscrito en la estructura de clases, generando selectividad y diferenciación.

Aunque inscriptas en la “estructura de clases” —ampliamos: en distintos regímenes de subalternización, uno de los cuales es la clase—, las

audiencias se presentan como universales: todo el mundo (“la gente”) tiene acceso, todo el mundo (“la gente”) está representado, todas las voces (las voces de “la gente”) son convocadas al festín de la representación.

En esa avalancha y esa sobrerrepresentación de la cultura de masas contemporánea no podemos confundir exceso con democracia, neopopulismo conservador con reparación simbólica. Hay un imperativo metodológico, que es necesariamente ético y político; como siempre, pero más que nunca, la pregunta crucial y democrática del análisis cultural es: ¿quién habla? No sólo, aunque también, sobre sus tonos o sus ruidos, sobre los gritos o los susurros, sobre los modos y las opacidades, los estilos y los consumos, sino sobre los cuerpos y las voces pero pensados como problema de representación y de enunciación. ¿Quién habla? ¿Quién representa? ¿Qué es lo dicho y qué es lo representado? Y muy crucialmente ¿quién administra, autoriza, disemina esa representación y esa voz? Aunque no debe ser sólo una práctica analítica: es también una práctica de representación o un reclamo de representación. Como dice Carlos Monsiváis en 2006:

La crónica y el reportaje se acercan a las minorías y mayorías sin cabida o representatividad en los medios masivos, a los grupos indígenas, los indocumentados, los desempleados y subempleados, los organizadores de sindicatos independientes, los jornaleros agrícolas, los migrantes, los campesinos sin tierras, las feministas, los homosexuales y las lesbianas. Cronicarlos es reconocer sus modos expresivos, oponerse a la idea de la noticia como mercancía, exhibir la política inquisitorial de la derecha, cuestionar los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante, precisar los elementos recuperables de la cultura popular.

De todas maneras, aun en el entusiasmo monsvasiano, persiste un límite: el que habla en la crónica sigue siendo un letrado –aunque pleno de potencia y compromiso, no deja de ser un mediador–. La voz oculta, como mucho representada pero nunca oída, sigue siendo la de los sujetos subalternos, sometidos a operaciones de ventriloquía y *tutela*

enunciativa. La idea de tutelaje la debemos a Mario Rufer, que la recoge del antropólogo brasileño Antonio Carlos de Souza Lima. Rufer la retoma en un trabajo de 2012, para hablar del estado como poder tutelar: “Cuando las formas institucionales del estado moderno usurpan ese derecho de *hablar por*, no ocupan solamente la figura del representante del sujeto colectivo, sino que se alimentan de forma ambivalente (y nunca enunciada como tal) con la figura del páter que tutela”.

Para luego expandirlo en 2019:

La vigencia de ese Estado tutelar, que reconoce y otorga en la medida en que capta y gobierna, queda explícita en la producción no sólo de la diferencia sino de una “cultura media” nacional que es el ojo observador, el punto cero sobre el cual no es posible adquirir un parámetro medible, no necesita definición, no tiene cultura propia porque es el sujeto histórico de la nación: ese sujeto es el que permanece intacto en contextos poscoloniales. Y ese sujeto, en tanto histórico-moderno, es el único legítimo en la producción de futuro, el único garante del destino nacional. Un sujeto medio que ha sido sustraído incluso de su marca fundante: la racialización (porque, ante todo, es un sujeto blanco o, al menos, blanqueado).

El estado como poder tutelar: porque el estado también es una máquina narrativa que oculta la violencia sobre la que se constituye. Entonces, malgrado los entusiasmos posneopopulistas de la etapa del progresismo latinoamericano, los estados reprodujeron esa estructura enunciativa, portavoces de subalternidades sin derecho a la palabra, sino por intermedio de lenguaraces, nuevamente, hombres, blancos y urbanos. Ventrílocuos, en suma:

La ventriloquia funcionó y todavía funciona como un elemento crucial en las políticas de izquierda (algo que el movimiento zapatista mexicano intentó plantear desde el inicio). Políticos e intelectuales en sus respectivas funciones, “hablan” los intereses del otro, “educan” la posición subalterna, “domesticar” el lenguaje de los campesinos y en una

pretensión de legitimidad política. La argumentación suele ser la de explicar adónde funciona la ideología, adónde se tiñe la masa de “falsa conciencia”, adónde el subalterno es incapaz de ser coherente con sus propios intereses.

La cultura de masas asume esa misma tutela enunciativa de los grupos subalternos y, en consecuencia, la ventriloquia como operación discursiva. El estado, los letrados y la cultura de masas aparecen como los únicos usuarios legítimos –aceptados, tolerados, permitidos, con capacidad de imponer las condiciones de producción, circulación y consumo de sus voces– del derecho a la palabra. Las clases subalternas, en este esquema, son mudas.

Hay un subalterno que habla

Sin embargo, las clases subalternas hablan. El problema es quién las escucha, cómo circulan sus voces. Problema que está en la base de la construcción del Grupo de Estudios Subalternos surasiáticos, en torno de la figura del historiador indio Ranajit Guha hacia 1983. Su proyecto historiográfico se basaba en la recuperación de las *small voices*, las “voces desde abajo”, frente al discurso dominante de la historiografía británica y de la historiografía nacionalista oficial en la India. Para Guha, lo que esa historiografía no escuchaba eran las voces de los grupos subalternos, entendiendo subalternidad “como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación o en cualquier otra forma”.

Muy sintéticamente, eso significó abreviar en la tradición gramsciana (de donde proviene el concepto de subalternidad) y la británica (la *history from below* de los historiadores marxistas), pero intersecadas con la noción de colonialidad: esa nueva historia debía producirse con una exasperada conciencia de la posición poscolonial india. El subalterno en

la sociedad surasiática, tal como lo definieron, es un sujeto inmerso en la lógica del saber y del poder colonial, es decir, en la colonialidad del saber y del poder, como señalamos con Valeria Añón en un texto de 2016.

Una intelectual cercana al grupo, Gayatri Spivak, les añadió la preocupación por el género, para poco después proponer otra vuelta de tuerca, mucho más drástica. En un célebre artículo de 1988 titulado “Can the Subaltern Speak?” (“¿Puede hablar el subalterno?”), Spivak llevó el problema de las voces subalternas a la posición más radical: lo que parecía una pregunta retórica, se transformó en apotegma. El subalterno no puede hablar –en el contexto que lo constituye como tal–; parafraseo, aunque es justo reconocer que su ejemplo final era de una mujer, lo que duplicaba la subalternización –y volvía más difícil aún el reconocimiento de esa voz–. Este texto fue objeto de intensas exégesis y debates, con intervención de la propia Spivak, que lo reeditó y corrigió en diversas oportunidades. Uno de sus traductores y difusores en español, Manuel Pérez Asensi, advierte con alguna ironía que:

El discurso de Spivak en torno al silencio de los subalternos ha llevado a muchos críticos a decir que lo que pasa en realidad es que Spivak está sorda y no los oye. Y eso constituye todo un problema debido a que [...] lleva a una intolerancia respecto al otro y respecto a las diferentes clases de resistencia local. En cualquier caso, lo que esas posiciones críticas han buscado persistentemente son las formas de emergencia y de representación de los subalternos, negándose a admitir su reducción al silencio.

Para concluir, más adelante, que:

[...] la imposibilidad de hablar no afecta únicamente a los subalternos, sino por igual a los no subalternos. Eso no significa que debemos desdeñar el problema del silencio del subalterno. De hecho, es un problema grave, por ejemplo, en los casos de las tumbas anónimas y las fosas comunes.

Estas propuestas, a su vez, reaparecen como un programa de trabajo en la propuesta del *Latin American Subaltern Studies Group*, constituido en 1993 –y disuelto en 2002–, aunque su circulación estuvo restringida al ámbito del latinoamericanismo de la academia norteamericana. Como es notorio, el nombre del grupo evocó explícitamente al *Subaltern Studies Group* indio, cuya circulación en América Latina estuvo inicialmente limitada al ámbito andino, merced a la traducción y difusión liderada por Silvia Rivera Cusicanqui en 1997. Años más tarde, en 2010, Rivera Cusicanqui marcaba, con algún énfasis, sus diferencias con la producción del grupo:

Así entonces, los departamentos de estudios culturales de muchas universidades norteamericanas han adoptado a los “estudios postcoloniales” en sus currícula, pero con un sello culturalista y academicista, desprovisto del sentido de urgencia política que caracterizó las búsquedas intelectuales de los colegas de la India. [...] En cambio, sin alterar para nada la relación de fuerzas en los “palacios” del Imperio, los estudios culturales de las universidades norteamericanas han adoptado las ideas de los estudios de la subalternidad y han lanzado debates en América Latina, creando una jerga, un aparato conceptual y formas de referencia y contrarreferencia que han alejado la disquisición académica de los compromisos y diálogos con las fuerzas sociales insurgentes.

Es posible que la ira de Rivera Cusicanqui esté bien fundada. El trabajo del Grupo Latinoamericano –nótese las fechas: constituido después de la derrota del sandinismo en 1990, en plena década neoliberal y disuelto luego de la caída de las Torres Gemelas en 2001– es una reflexión construida en la derrota de cualquier experiencia de insurrección –apenas les quedaba la rebelión zapatista de 1994, que sin embargo no les mereció una atención desmesurada–. En un trabajo de 2018, Gustavo Verdesio recuerda que tanto Walter Mignolo como Ileana Rodríguez, dos de los miembros fundadores del Grupo, intentaron además establecer un diálogo Sur-Sur con sus colegas indios, diálogo fracasado debido, sostiene, a un notorio desinterés por parte de los segundos.

Esa derrota real de la última insurrección popular exitosa latinoamericana, el pesimismo terminal que organizaba el pensamiento latinoamericano y latinoamericanista en esos años, condujo, casi necesariamente, a que el Grupo no organizara una discusión sobre las potencialidades emancipatorias de las clases subalternas, al estilo de las setentistas, sino una reconversión retórica: la subalternidad dejó de ser una identidad construida en la relación –mutua– de dominación, para dar paso a un “sujeto subalterno” que, por mera posición, se constituía en límite para la hegemonía. En un trabajo de 2011, una década después de la disolución del Grupo, Ileana Rodríguez sostiene que:

El término subalterno se presenta como múltiplemente articulado. Por un lado, es un concepto que se usa como metáfora de una o varias negaciones, límite o tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico, aquello de lo que la razón ilustrada no puede dar cuenta. Por otro, subalterno es una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos y/o aquella condición que genera la colonialidad del poder a todos los niveles y en todas las situaciones coloniales que estructuran el poder interestatal. Subalterno es, así, aquel concepto que recorre su campo de estudios en estas múltiples articulaciones.

La segunda parte –la subalternidad como posición social encarada, o mejor aún, subjetivada– fue la menos desarrollada porque fue opacada por la metáfora. Como ha señalado la crítica latinoamericana en los últimos años, se trató de un concepto más filosófico que histórico o sociológico. Y como, además, fue desplegado por intelectuales letrados formados en la crítica literaria, se desplegó como *epistémica* –dice Abril Trigo en 2012– “una dudosa interacción entre epistemología y estética, desde la cual la crítica se transforma en escritura y las metáforas lingüísticas se traducen en sentidos inmanentes o praxis retórica”. Una retórica para la que la producción socio-antropológica se vuelve simple y vulgar empirismo. En esa predilección literaria, quedó descartada la cultura de masas: no deja de ser por lo menos llamativo que en una producción de-

dicada a indagar sobre la subalternidad, no hubiera una sola mención a la cultura de –o al menos consumida por– los grupos subalternos. Y, por el contrario, se sustancializó el género literario del *testimonio*, a partir del impacto del debate sobre el famoso libro de la quiché-guatemalteca Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de 1983, cuestionado en 1999 por presuntas inexactitudes. La fascinación con el testimonio parecía dejar de lado sus antecedentes –notoriamente, el inaugural *Biografía de un cimarrón*, del cubano Miguel Barnet, de 1966–. Pero, además, como dice Trigo, se confió en una supuesta transparencia que escondía “su representación retórica, decididamente literaria”, es decir, una supuesta supresión de la mediación letrada. Y añade:

El testimonio ofreció al académico de izquierda un medio extraordinario con el cual eludir la mediación de los intelectuales locales y establecer alianzas políticas directas con los sujetos subalternos (indígenas, nativos, mujeres), y restablecer así su posición hegemónica en un campo devaluado y descentrado. Produjo, de hecho, una doble subalternización. Es posible sentir la mirada del académico sobre su sujeto subalterno. [...] No fue otra cosa que la fantasía redentora de una izquierda intelectual desprovista de base social (lo Real del académico en busca de su otro inaprensible), fantasía formulada en total prescindencia del estatus epistémico, político y literario de la escritura testimonial en América Latina.

Por supuesto, detrás de esa fascinación operaba el reflejo spivakiano: hallar la voz subalterna. La búsqueda terminó en un fracaso, que unido a distintas rencillas internas llevaron a la disolución del Grupo y su partición en tres grandes zonas, según las describe Alberto Moreiras, otro de los protagonistas: por un lado, el decolonialismo, liderado por Mignolo, que produjo un cuerpo argumental más sólido y fructífero en términos de su impacto en el debate intelectual latinoamericano hasta nuestros días; por otro, el *postsubalternismo estatista*, liderado por John Beverley, que apostó políticamente por los nuevos gobiernos de la marea rosada posneopopulista latinoamericana y finalmente, los

post-hegemonistas, entre los que Moreiras se autoincluye –calificados de ultraizquierdistas, a su vez, por John Beverley–, que buscan “pensar lo político a partir de procedimientos críticos ajenos a la postulación de y al compromiso con un sujeto preciso de la historia”.

De todos ellos, nos interesa debatir las afirmaciones de Beverley, que en 2011 señalaba: “Creo que la tarea que enfrenta hoy el proyecto latinoamericanista tiene que comenzar con el reconocimiento de que la globalización y la economía política neoliberal han cumplido, más efectivamente que nosotros mismos, el trabajo de democratización cultural y desjerarquización”.

Como mencionamos en el capítulo anterior, la plebeyización neoliberal de la cultura promea democratización allí donde sólo había radicalización de la desigualdad. Beverley parece seducido, en cambio, por este escenario presuntamente más democrático y decide dar un paso más allá: además de seducirse con el canto de sirenas de la supuesta democratización, dobla la apuesta neopopulista.

Estamos ahora confrontados paradójicamente, de algún modo, con el suceso de una serie de iniciativas políticas en América Latina que, hablando ampliamente, se correspondían con las preocupaciones de los estudios subalternos. En una situación en la que, como es el caso de varios gobiernos de la *marea rosada*, distintos movimientos sociales de los sectores populares-subalternos de la sociedad han “devenido el estado”, para tomar una frase de Ernesto Laclau, o están tratando de hacerlo, es necesaria una nueva manera de pensar la relación entre el estado y la sociedad.

De ese modo, se habría solucionado, incluso, el dilema de Spivak: porque las demandas de los sectores populares los habrían llevado a transformar radicalmente la forma dominante del estado, sea a través de los mecanismos electorales o de la insurrección –que ejemplifica con el caso boliviano: un éxito electoral originado en la insurrección cocalera de Evo Morales–. Así, culmina Beverley: “El subalterno no solo puede hablar, puede y debería gobernar, y su forma de gobierno será un ‘buen gobierno”.

La voz del amo paternal: *ego te patrimonializo*

La consecuencia de estos postulados sería que el subalterno habla por la boca de un estado *popular*. Sin embargo, seguimos creyendo con Rufer que los estados latinoamericanos, incluso durante el apogeo neopopulista, estaban muy distantes de ser portadores de las voces subalternas; antes bien, ejercían la ventriloquía y el poder tutelar, la tutela enunciativa que mencionamos más arriba –junto a los intelectuales y a los productores de la cultura de masas–.

Por un lado, los estados *populares* no dejaron de ser estados *weberianos*, es decir, detentores del monopolio de la violencia legítima, lo que significó, como dice Fernando Coronil, que podían no sólo respaldar sus argumentos con violencia, sino también exponer la violencia como un enunciado legítimo. “En tanto que Estados, estos deben continuamente autorizarse a sí mismos, produciendo declaraciones vinculantes (regulaciones, leyes, políticas, etcétera) cuya autoridad sobre los ciudadanos en un territorio delimitado reside en una combinación de consenso y coerción”.

En la etapa posneopopulista, los nuevos estados autoproclamados populares no dejaron de ejercer nunca sus posibilidades disciplinarias y coercitivas. Se trató de experiencias plebeyizadas, aunque, en su mayoría, sin plebeyos: un plebeyismo de clases medias blancas y progresistas –posiblemente con la notoria excepción boliviana, aunque la fascinación letrada con la figura del vicepresidente Álvaro García Linera apoyaría nuestros argumentos–. Esos gobiernos no hicieron innovaciones de importancia en la cultura de masas, que siguió organizada por el mercado: los medios privados, en buena medida concentrados en grandes monopolios, que para colmo comenzaron a capturar también la distribución de las tecnologías digitales a través de Internet o la telefonía celular.

Frente a ello, se fortaleció una voz estatal que invocaba a sus pueblos como sujetos políticos pero, nuevamente, como máquina de re-

presentación (en el doble sentido de la palabra: representando políticamente, hablando “en lugar de”). El único intento de intervención jurídica, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisuales argentina de 2009, proclamó como lema la “ampliación de voces”. La Ley imaginó una democratización de los mapas mediáticos frente a la concentración oligopólica de los grandes conglomerados. Por supuesto, esto no pudo verificarse de modo alguno, en tanto concentró sus iras en el Grupo Clarín –claramente concentracionario y monopolístico– dejando intacto el resto del mapa, en virtud de las alianzas y conveniencias políticas. Pero no significó –no puede serlo, no quería serlo– una democratización radical de la palabra y de la imagen.

Los defensores de la Ley insistieron en la pluralización de las voces pero se limitaron a coquetear con la idea de que esto significaba *dar la palabra*, es decir, representar al subalterno. Que el subalterno se represente a sí mismo no estaba de ninguna manera dentro de esa agenda: las pantallas estatales se poblaron de subalternidades representadas –aunque algunas minorías tercamente opositoras, como los grupos indígenas qom, del noreste argentino, permanecieron ocultas–, pero el monopolio de la voz siguió siendo, estentóreamente, de las clases medias blancas urbanas (satisfechas, con la mejor de las intenciones democráticas, en este ejercicio de concesión administrada de la representación enunciada).

Un buen ejemplo de estos planteos es el análisis de Gustavo Blázquez sobre la patrimonialización estatal del cuarteto cordobés entre 2000 y 2015, proceso que se inició con la declaración del género musical como “Emblema cultural de la Provincia de Córdoba” por la Cámara de Diputados provincial, luego como “Patrimonio cultural inmaterial” por la legislatura de la ciudad de Córdoba y culminó con la solicitud a la Unesco de su declaración como “Patrimonio de la Humanidad”.

La historia del cuarteto, indagada minuciosamente por Blázquez, es absolutamente risueña y muy poco “folklórica”: se trató de un “emprendedorismo”, para usar palabras en boga, de un contrabajista cordobés, Augusto Marzano, que decidió, en 1943, formar una banda de música “compacta” para hacer giras por el interior de la provincia. Hasta ese momento, en los bailes predominaban las orquestas llamadas

“características”, de muchos integrantes, por lo que Marzano ideó una suerte de síntesis de cuatro músicos: contrabajo, violín (Luis Cabero), acordeón (Miguel Gelfo) y piano (su propia hija, Leonor Marzano). Paradójicamente, el conjunto siempre tuvo un quinto integrante, un locutor y cantante (Fernando Achával). La banda fue bautizada como Cuarteto Característico Leo o La Leo, en homenaje a la pianista. Así, el cuarteto que era quinteto comenzó sus giras por el interior cordobés, en buena medida habitado por inmigrantes y descendientes de inmigrantes españoles e italianos. Por esa razón, el repertorio consistía especialmente en tarantelas italianas y pasodobles españoles; pero la limitada capacidad de la pianista la llevó a acentuar todo con la mano izquierda, en un ritmo binario conocido como *tunga-tunga*, en el que acentuaba el primer tiempo más que el segundo. Este gesto decidió el género: el cuarteto, entonces, fue un invento consistente en la hibridación de géneros musicales preexistentes con una mera innovación rítmica producida, casi, por accidente.

El género tuvo un gran éxito popular, pero fundamentalmente rural: tardó dos décadas en regresar a la ciudad, ingresando, primero y lentamente, por los suburbios industriales, para recién a finales de los años 70 del siglo pasado volverse en la banda de sonido cordobés. No sin resistencias: sistemáticamente escarnecido como “música de negros” por las clases dominantes, sólo con el proceso de plebeyización cultural que hemos descripto comenzó a ser, ya no sólo aceptado por otros grupos sociales sino incluso, como dijimos, patrimonializado por los estados municipal y provincial. Este proceso dio lugar, como analiza Blázquez, a dos procesos duales. Por un lado:

[...] existía una tensión entre la aceptación generalizada por parte de sectores medios de la población que no consumían Cuarteto, pero veían con buenos ojos el reconocimiento simbólico de un producto de la cultura popular y el rechazo a que ocupara un lugar entre los saberes escolares. El Cuarteto era una música legítima y digna de hacerse patrimonio en tanto permaneciera encapsulada en el mundo de los consumos culturales de los sectores populares. Esa doble lectura

aseguraba a las clases medias ilustradas y profesionales urbanas una posición cultural dominante, a cargo del control del “buen gusto” y la educación escolar legítima en tanto reservaba para los sectores populares un lugar subalterno y folklórico, la raíz de la cordobesidad.

Pero, además, esa duplicidad reaparecía en la propia acción estatal:

Una duplicidad semejante podía observarse en las políticas estatales que, si por una parte impulsaban la patrimonialización del Cuarteto y el reconocimiento de sus artistas, por otra parte, perseguían a los jóvenes que asistían a los bailes o encarnaban una estética cuartertera con la fuerza de la policía y de un instrumento legal como el Código de Faltas. Mientras las condiciones de vida de los sectores populares cordobeses se deterioraban y los jóvenes cuarterteros eran vigilados y castigados como delincuentes o peligrosos, su principal consumo cultural, el Cuarteto, se transformaba en patrimonio.

La acción estatal merece, por parte de Blázquez, un análisis original por su carácter performativo, en múltiples sentidos: por un lado, porque se realiza a través de performances específicas, ritualizadas –en el ejemplo analizado, los actos en los que se impusieron las categorías patrimonializadoras–; por otro, porque se trata de actores específicos –en muchos casos, actores de poca envergadura política– que “hacen estado” a través de tales actividades pero también, porque a través de estos actos, el estado produce significados –por ejemplo, folklorizar un género musical–.

Algo similar puede verse en otro ejemplo argentino. Como parte de las disputas políticas en el contexto de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisuales y el enfrentamiento con el monopolio Clarín, el estado nacional forzó en 2009 la firma de un contrato de transmisión televisiva con la Asociación del Fútbol Argentino para todos los juegos de la primera división, que luego se ampliaría a la primera división del ascenso. Para ello, creó el programa estatal Fútbol para Todos, que difundía los partidos por televisión abierta –el canal público o algunos

otros canales privados que se sumaron a la empresa–, quitándole al grupo Clarín su monopolio de esas transmisiones, que iban, obviamente, por canales de cable y en muchos casos codificados –previo pago de un canon por parte de los televidentes–. Al año siguiente, la apuesta se dobló con la creación del programa Deporte para Todos, que incluía la transmisión de cualquier evento deportivo internacional en el que participaran deportistas o seleccionados argentinos –incluso, equipos de clubes locales en torneos internacionales, como la Copa Libertadores de Fútbol–.

El carácter performativo de este gesto político fue claro: se trató de un instrumento jurídico que “performó” una patrimonialización del deporte. A través de esta operación, el estado afirmó que el deporte se había vuelto patrimonio nacional, invocando, por supuesto, el carácter popular de las prácticas: la síntesis perfecta de lo nacional-popular, en la nacionalización –en tanto estatización– de un repertorio popular. Posiblemente, esta fue la mayor innovación producida por los gobiernos postneopopulistas sobre la cultura de masas latinoamericana en las primeras dos décadas de este siglo.

Sin embargo, al analizar con más minucia estos programas aparecen varias aristas críticas. En primer lugar, que el organizador real de las operaciones de estatización no fue el carácter popular de las prácticas, sino el mercado: en el sentido de que se capturaron sólo aquellos eventos –lo que incluía, por cierto, todo el fútbol– que tuvieran audiencias con cierta extensión. Deportes populares pero meramente regionales –por ejemplo, el hockey sobre patines, de gran predicamento en la Provincia de San Juan pero escaso fuera de ella– no fueron transmitidos por televisión abierta ni siquiera en oportunidad de un campeonato mundial de la especialidad. Eventos así eran transmitidos por señales de cable privadas. Lo mismo ocurrió con eventos femeninos, juzgados como de menor audiencia *per se*. Simultáneamente, la incorporación de la división del ascenso futbolístico no se debió a una milagrosa popularización de este, sino estrictamente al hecho de que uno de los grandes clubes argentinos, River Plate, descendió a esa Liga en 2011, tornando las transmisiones mucho más interesantes en términos de audiencias –es decir, nuevamente, una lógica de mercado–.

Otro aspecto para considerar fue la perspectiva de género. El fútbol es, en Argentina como en toda América Latina y buena parte del mundo, uno de los espacios más masculinos, machistas y patriarcales de nuestras culturas. La oportunidad que la estatización brindaba para transformar esa situación era espléndida y única –posiblemente irrepetible y lamentablemente desperdiciada–. Aun en el contexto de un gobierno que avanzaba notoriamente en cuestión de derechos sexuales y reproductivos –con la previsible excepción del aborto, que continuó y continúa penalizado–, el fútbol patrimonializado persistió estructuralmente patriarcalizado, lo que podía comprobarse en sus lenguajes –organizados en torno de la lógica masculina del *aguante*, como hemos analizado en otros lugares– o más elementalmente en sus planteles periodísticos: sólo después de tres años, se incorporaron apenas dos mujeres a los equipos de transmisión. Una de ellas como comentarista, otra como informante en el campo de juego. Nunca, jamás, se incorporó una mujer para relatar los juegos. Incluso, al llegar la Copa del Mundo de Brasil, en 2014, ninguna de las dos integró el plantel que transmitió el torneo; por el contrario, el programa exhibió, orgulloso, su plantel de machos deportivistas, formados en un campo de juego, abrazados y cantando el himno nacional en un avance publicitario.

Finalmente, un último elemento es el aspecto estético. En tanto operación estatal, y por lo tanto inmune a las exigencias mercantiles de alcanzar audiencias para vender publicidad –Fútbol para Todos prescindió de ese financiamiento, que era exclusivamente con presupuesto del estado central–, el programa tenía todas las posibilidades para transformar las gramáticas de televisación y los lenguajes involucrados: innovarlos, desmasculinizarlos, modificar la lógica melodramática del plano detalle para reponer una mirada más atenta a la lógica interna de los distintos deportes, utilizar las novedades tecnológicas para producir novedades estéticas y narrativas y no meramente una multiplicación de cámaras. Por supuesto, nada de todo esto fue siquiera imaginado. Incluso, en algo menor como el sonido de esos lenguajes: apenas un único relator de los partidos de fútbol dejó oír otro acento regional que no fuera el de las clases medias de Buenos Aires.

Sencillamente, estas experiencias –para colmo, canceladas a partir de 2016 con el advenimiento del gobierno conservador de Macri– mostraron la combinación de dos lógicas, que la bibliografía tendía a describir como enfrentadas e irreductibles: por un lado, la nacional-popular, que entiende al estado como una máquina productora de significaciones democráticas y por otro, la neoliberal-conservadora, que confía en el mercado –al que llama sociedad civil– como único enunciador y narrador. En realidad, vemos aquí los puntos de contacto entre los postneopopulismos y neoliberalismo: el populismo se limita a agregar pasión, afectividad y masividad a lo que el neoliberalismo ya ha vuelto mercancía televisiva. En definitiva, estos procesos podrían describirse como un nuevo pliegue: la conciliación de ambas lógicas políticas y narrativas, aunque las proclamas, o incluso las mejores buenas intenciones, parecieran diferir radicalmente.

Populismo político y populismo cultural

No hay aún un balance *culturoológico* de las experiencias postneopopulistas en el continente, ni local ni comparado, como sí lo hay en términos sociales, económicos o políticos: por ejemplo, la caracterización de las orientaciones ampliamente desarrollistas y extractivistas o respecto de las operaciones de democratización y distribución de la renta. Con grandes diferencias nacionales, todas las experiencias describieron la necesidad de recuperar un déficit de democratización luego de la etapa neoliberal: se constituyeron, incluso, como una suerte de repetición de las experiencias democratizadoras postdictatoriales de los años 70 y 80 del siglo pasado. Si esos procesos debían redemocratizar sociedades autoritarias, estos debieron redemocratizar sociedades que habían sufrido procesos de desigualdad –de desigualación– radical. Esa democratización no podía ser ahora prioritariamente formal –de derechos ciudadanos– sino primariamente económica: de distribución de renta. Y a tono con los climas epocales postmulticulturalistas y de las retóricas de la diferencia, exigían a la vez la democratización de las relaciones sociales,

de género y sexuales –experiencias que aún distan de verificarse como logradas, a pesar de muchos avances–. Esto último fue, por ejemplo, pura ganancia también para nuestras academias: en estos años irrumpieron con potencia los estudios en clave de género, étnica o racial.

Pero respecto de la cultura popular y la cultura de masas, no hubo, en primera instancia, grandes cambios: como dijimos, la cultura de masas siguió organizada por el mercado, según el régimen de ampliar las audiencias –incluso segmentándolas– para la obtención de mayor cantidad de publicidad, aunque por supuesto que con innovaciones temáticas, retóricas y estéticas, más las nuevas perspectivas resultantes de la acción combinada de la difusión y masificación de las tecnologías digitales y las tendencias globalizadoras. Esto muestra una tensión, antes que un dato irrefutable y universal. Según el Banco Interamericano de Desarrollo en 2017, el promedio de hogares en América Latina con acceso a Internet es del 44% –que oscila desde el 54% en el Cono Sur al 20% en el Caribe–. Eso nos exige morigerar el optimismo tecnofílico respecto de las transformaciones producidas o por producir en este campo –apenas la mitad de Latinoamérica tiene conexión en el hogar, y sólo un promedio del 27% con acceso a redes 4G–. Hay aquí una tensión, que sin duda se transformará en sentido de un acceso mayor en un mediano plazo: pero esa tensión no significa que podamos diagnosticar, como ha sido hecho en otros lugares, que la cultura de masas está desapareciendo tal y como la conocíamos.

No pretendemos aquí, tampoco, definir al populismo como categoría: las palabras siguen investidas de trayectorias, de espesores, de bibliotecas. El populismo no puede ser presentado, entonces, simplemente como una degradación de lo democrático y lo republicano. La teoría política contemporánea, por lo menos de Ernesto Laclau hasta hoy, aun en sus lecturas más críticas, entiende al populismo como un tipo de estructuración de lo político que, por un lado, define como sujeto político a un pueblo y, por el otro, se manifiesta como articulación de un polo de conflictos donde el populismo ocupa el lugar del bloque popular, enfrentado a una serie de adversarios que son los bloques no-populares. Antes un lugar y un modo de enunciación que un repertorio de prácti-

cas, acciones, materialidades; pero una política, finalmente. Nos interesa aquí sólo una de sus claves: la que tiene que ver con nuestro objeto, las culturas populares.

Queremos entonces proponer una definición del populismo cultural, al que entendemos, en primera instancia, como inversión valorativa simétrica del viejo “elitismo”: lo que antes ocupaba el lugar de lo despreciado, pasa a ocupar el lugar de lo valorado y viceversa. Pero también hay un deslizamiento sociológico: el populismo cultural es el que produce el reconocimiento de la existencia de prácticas –acciones, bienes, lenguajes, repertorios, y también fantasías y deseos– propias de un pueblo y allí escamotea las relaciones de poder –de dominación y subalternización– que lo instituyen como clases subalternas.

Esas relaciones pueden suprimirse de una descripción, como dicen Grignon y Passeron, pero no de lo real; son relaciones que, además, impactan entre los dominados pero también entre los dominantes. El populismo cultural suprime estas relaciones del análisis, proponiendo autonomía donde hay heteronomía: la autonomía de esos repertorios no puede ser tal, porque están inscritos en las relaciones de poder. Así, el populismo cultural recae en un círculo epistemológico perfecto: celebrar una producción autónoma de sentido popular que no puede superar su condición subalterna, porque el proyecto populista no lo prevé como descripción ni se lo plantea como programa político.

Esa inversión adquirió, en estos años, un nuevo pliegue: sencillamente que, plebeyización mediante, las clases dominantes también abandonaron los repertorios tradicionalmente cultos, marcando sus distinciones de clase de modos más complejos que las dicotomías tradicionales sobre las cuales se había fundado la inversión populista. Esto ofreció el panorama paradójico de un escenario cultural donde la jerarquía parece haber sido escamoteada, el oxímoron imposible de una *cultura popular hegemónica*, basada en descripciones que hablan del sujeto universal “la gente”, como ya hemos señalado: en el mismo momento en que, como ya dijimos, se ratificaba la peor desigualdad material. En esto consistió la operación, primero postmoderna, luego neoliberal: el popu-

lismo cultural –tampoco el postneopopulismo político– no ha sabido escapar a esa trampa epistemológica y política.

Sin embargo, como dijimos, tanto la plebeyización como el populismo no pueden leerse sólo como síntomas de decadencia y degradación, ni de lo culto ni de lo democrático. En lugar de pensarlos como degradación desde el punto de vista conservador, proponemos pensar lo que tienen de positivos como tensión democratizadora. Lo que invertimos no es una valoración, sino un punto de vista; no pensamos populismo y plebeyismo desde el punto de vista conservador, que lee sólo carencia, degradación y decadencia; sino que lo pensamos desde un punto de vista subalterno como ganancia democrática. Ambos procesos agregan visibilidad, circulación y reconocimiento –contradictorios, pero positivos al fin– a los cuerpos, las lenguas, las imaginaciones y los deseos populares.

Aunque esta inversión nos exige, a la vez, preguntarnos qué es lo que tienen de ausente: hasta dónde el populismo escamotea un proceso de democratización radical del poder, hasta dónde la plebeyización obstaculiza un proceso de democratización radical de la cultura.

Un cierre vociferante

Porque, como venimos postulando, sigue existiendo un mundo popular que no es capturado en la máquina narrativa de la cultura de masas –a pesar de su omnipotencia omnívora– ni en las operaciones de representación del populismo –a pesar de su voluntad democrática–. Y en ese exceso sigue estando el lugar donde mirar o el lugar desde dónde mirar, como trataremos de argumentar en nuestras conclusiones.

En su investigación sobre lo que llama el cine subalterno sobre la subalternidad –la producción cinematográfica de algunos directores argentinos que filman por fuera del sistema del cine *mainstream* y pertenecientes a los mismos grupos subalternos que narran en sus películas–, Ana Clara Azcurra Mariani recuerda que

lo marginal se volvió un lugar común. Entonces, habría que revisar cómo se reparte ese común que es la imagen o la posibilidad de ella, ya que en ese común se intersectan el arte y la política. No se trata de que lo denominado marginal (la paradoja de llamar marginal a lo que no deja de regresar insistentemente a las pantallas) no tenga visibilidad, sino de comprender cuál es el dispositivo de visibilidad en el que se lo integra, bajo qué relaciones de poder y qué sujetos disponen esas voces y esas imágenes.

Por eso, continúa:

[...] las producciones subalternas poseen una densidad simbólica suficiente para desnaturalizar los mensajes corrientes del cine global de la miseria asociado al Nuevo Cine Argentino y propiciar un tipo de espectador que deba movilizar su capacidad de crítica y salir de la zona de comodidad frente a imágenes no convencionales sobre la vida en los márgenes.

Su apuesta, la nuestra, es que esos son espacios donde las voces subalternas pueden proliferar, reconocerse y ser reconocidas. Asumir un lugar de enunciación: hablar en tanto que voces subalternas. Tomar la palabra, en lugar de aceptar su donación “desinteresada”. Producir un gesto insurrecto: que no consiste en ser representado, sino en representarse, en administrar las propias condiciones de la visibilidad y de la escucha.

No puede reducirse a esto un programa político sobre –y desde– las culturas populares y sus posibilidades democráticas y emancipatorias. Pero, al mismo tiempo, no puede proponerse ningún programa que se desentienda de este punto de partida. En el mundo postneopopulista latinoamericano, el horizonte político máximo parece ser la “inclusión” de las voces subalternas. Lo que la narrativa de la inclusión oculta es el hecho de que esa narrativa postula un lugar de enunciación: sólo puede ser enunciada por el que incluye, nunca por el incluido, que podría re-

emplazarla –y como “no habla”, no lo hace– por una narrativa de igualdad y emancipación.

El horizonte populista es inclusivo: no es, no puede ser, emancipatorio e igualitario. El populismo se jacta de incluir y “ampliar derechos” –otro eslogan fuerte de su máquina narrativa–: eso delata una posición enunciativa, la del que está en condiciones de decidir a quién y cómo incluir; qué derechos deben ser ampliados. Y en el mismo juego escamotea que los derechos no se amplían como concesión graciosa del poder: se tienen, se conquistan, se lucha por ellos y se pierden en esas mismas luchas. La idea de que los derechos y la inclusión dependen de un poder que los administra es, por lo menos, muy poco igualitaria. Más democrática que la exclusión radical que produjo y produce el neoliberalismo, sin ninguna duda. Pero la ambición de este libro no es, me temo, la de elegir el mal menor.

Capítulo 4.

Culturas pospopulares o el retorno de lo popular

Propongo que lo popular es más que contenidos, razones y éticas, unos modos de narrar (relatos), gozar (experiencia estética) y moralizar (la ética de los de abajo); y que lo popular no es puro y virtuoso, no es una sola cosa: lo subalterno, la resistencia, el lugar de la revolución, pero tampoco la masa manipulada ni mucho menos el folclor, o lo que se denomina pueblo. Lo popular es muchas cosas a la vez: lo popular más que dar cuenta de una sola manera pura e higienizada de existir, es una experiencia de bastardía.

Omar Rincón (2015)

Lo que no se nombra no existe

Cuando a comienzos de este siglo estábamos en el proceso de repensar todo lo aprendido, un libro publicado en 2000 parecía proponer una suerte de programa. Se trata de un texto de poca difusión fuera del campo lusófono: el de la antropóloga norteamericana-brasileña Claudia Fonseca, *Familia, fofoca e honra* (“Familia, chisme y honor”), una etnografía de los barrios populares de Porto Alegre. Ya la citamos en nuestra Introducción: “Hoy, lo ‘popular’ decididamente no está en la agenda. Los intereses académicos siguieron otros rumbos. En los libros, las tesis, los proyectos de investigación, el término no aparece más”. Y por eso, en un epílogo decisivo para un libro fantástico, Fonseca afirma:

El examen de la jerga académica empleada para describir a las personas que no participan de la cultura dominante revela las etapas de esa evolución. De una ‘masa anónima’, ‘amorfa’ o simplemente ‘aquellos que sirven de antinorma’ de los años 60, ellos se volvieron protagonistas de ‘clases’ (trabajadoras o populares) en los años 80, para volver al estatus de ‘pobres’ en los años 90. El riesgo de esta nomenclatura es un retorno a la imagen de vacío cultural, de una población víctima –cuando no ignorante o alienada– esperando pasivamente que las fuerzas de la modernidad la eleven a la condición humana.

Procesos neoliberales mediante, *los pobres* habían desplazado, en los estudios sociales contemporáneos, a las clases populares –al pueblo, al proletariado, a la clase obrera– como categoría social, cultural y política. Pero Fonseca agregaba:

[...] ¿Qué hacemos con aquellos que, cambiadas estas clasificaciones, quedan dentro del lote común de los ‘pobres’? ¿Dónde están los debates capaces de profundizar nuestra comprensión de las alteridades inscriptas en el juego de la estratificación social? ¿Dónde están los nuevos términos que tengan en cuenta la negociación de las fronteras simbólicas en la sociedad de clases?

Para, luego, concluir:

Para acompañar los ‘tiempos modernos’, sería necesario que las ciencias sociales mirasen de cerca justamente los fenómenos que, en un inicio, fueron relegados demasiado rápidamente a los márgenes de nuestras preocupaciones. Lo que parecía ser un vestigio del pasado se manifiesta ahora como una señal del futuro. Para evitar que nociones como ‘ciudadanía’ y ‘sociedad plural’ también se pierdan en el palabrerío de las modas políticas, debemos retroceder lo suficiente para mirar los distintos sistemas de simbolización en el seno de la sociedad moderna y reconocer que, entre éstos, la clase no es de menor importancia.

La crisis de las categorías significó el fin de esos estudios: ¿significó también la desaparición de aquello que, mal o bien, nombraban? ¿El *silencio discursivo* –otra idea de Fonseca– es la prueba de la ausencia real de esos fenómenos? ¿Que esas categorías deban ser rediscutidas significa necesariamente que debemos dejar de formular estas viejas preguntas en torno de la estratificación social cuando se manifiesta como producción simbólica? Es decir: ¿dejar de nombrar lo popular implicaba la desaparición de la jerarquía, la desigualdad, la estratificación y la subalternización que lo constituían como tal? Los intelectuales habían insistido durante diez años –seguirían haciéndolo– en que no se podían nombrar los fenómenos del siglo XXI con las categorías inventadas en el XIX y el XX. Esas categorías aún no se han inventado y esos fenómenos han cambiado, por cierto, de modos complejos y tortuosos: pero no hasta el punto en que podamos dejar de hablar de explotación –por poner, apenas, un ejemplo–.

Democracias afectuosas

Mucho tiempo después, en 2013, pero fuera de América Latina, Geoffrey Kantaris y Rory O’Byren organizaron un volumen con el título *Latin American popular culture: politics, media, affect*, que incluye un trabajo de Jesús Martín Barbero e intenta introducir las nociones derivadas del giro afectivo en el debate. En la introducción, Kantaris y O’Byren reparan en la ausencia de nuevas discusiones sobre el concepto, que adjudican a un posible agotamiento de la categoría *popular* en tiempos posthegemónicos y agregan:

Pero a pesar del renovado poder del estado-nación (neopopulista) en América Latina, especialmente hoy, a raíz de la llamada ‘marea rosa’, ¿quién puede creer seriamente que la identidad se apoya en las comunidades *nacionales* imaginadas, en una era en que la ‘sociedad’ es, casi universalmente entre las florecientes clases medias de América Latina, filtrada a través de los sistemas mundiales de redes sociales, y cuando la

función disciplinaria de la educación nacional en el mantenimiento del acceso diferencial a la cultura y la identidad nacional se ve cada vez más ignorada por las nuevas formas de alfabetización mediática y de redes?

La apuesta teórica de Kantaris y O'Bryen va en la dirección de dos "giros": por un lado, el *afectivo*, de tanta circulación en la academia norteamericana como escasa en la latinoamericana; lo que no significa que la dimensión de lo *emotivo* haya estado ausente en nuestros debates. Por el contrario: ha sido una dimensión insoslayable desde que Jesús Martín Barbero colocara al melodrama en el centro de las matrices culturales de lo popular. Donde no podemos seguirlos es en la transformación del afecto –en tanto implicaría un paso más allá de lo meramente emotivo– en clave de bóveda de toda explicación social y cultural.

El segundo giro es el posthegemónico –como señalamos en el capítulo anterior, postulado por Alberto Moreiras y especialmente desplegado por Jon Beasley-Murray, incorporando la noción de *multitud* de Hardt y Negri como desplazamiento definitivo de la noción de *pueblo*. Este giro recoge una intensa y reciente discusión de la vieja categoría gramsciana de hegemonía, la que ha sido puesta en cuestión desde distintos enfoques: desde el que sostiene que es una mera argucia populista hasta el que afirma que estamos en un período en el que la producción del disciplinamiento social recurre más sencillamente al terror –post Torres Gemelas– que a la persuasión. Se trata de un debate en curso, más intenso en los países del norte colonial que en los nuestros. En América Latina podemos asistir, por cierto, a alguna banalización de la categoría –es el caso de Argentina, donde cualquier posición de alguna visibilidad social se adjetiva inmediatamente como hegemónica: medios hegemónicos, músicos hegemónicos o hasta equipos de fútbol hegemónicos–.

Sin embargo, preferimos mantener en acción la categoría. Como afirmaba Fonseca, nos hacen falta nuevos términos: pero eso no significa desechar aquellos que aún describen, con capacidad hermenéutica, los procesos sociales, políticos y culturales. Las enormes transformaciones que experimentó nuestro continente en estas décadas no significaron

que desaparecieran sus inequidades. Lejos estamos, malgrado el optimismo de Kantaris y O'Bryen, de sociedades reducidas a “florecientes clases medias”. Según la CEPAL, el 30% de la población latinoamericana en 2018 podía ser catalogada como pobre y el 10.7% caía en el nivel de la pobreza extrema. Escribimos este libro en medio de la pandemia del COVID-19, que sólo promete agravar esos datos. Aun con la reducción de los indicadores de desigualdad durante los períodos postneopopulistas –el famoso índice de Gini, por ejemplo, que bajó en el promedio continental de 0.538 a 0.465 entre 2012 y 2018–, América Latina sigue siendo un continente exasperadamente desigual; organizado, como el decolonialismo nos recuerda continuamente, sobre el racismo, la opresión y la explotación (racial, clasista, de género).

No creo que el giro afectivo o el posthegemónico signifiquen novedades teóricas relevantes y pertinentes para volver a discutir las culturas populares. Incluso, creo que la mayor novedad teórica consiste en volver a plantear algunas de las viejas preguntas, por ejemplo: ¿qué es una cultura democrática? Consecuente: ¿qué es una sociedad democrática? y ¿qué tienen que ver las culturas populares con ella? La mayor apuesta de este libro, posiblemente, se concentre en esta afirmación: no hay nuevos conceptos, pero sí persisten las viejas preguntas.

La pregunta por lo democrático, que estuvo en el origen de nuestras preocupaciones, sigue estando sin respuesta. Una mayor “tolerancia” hacia las prácticas populares, más como producto de la plebeyización que por una distribución igualitaria y no jerárquica de los bienes, lenguajes y espacios culturales, no significa una cultura democrática. La corrección política o las buenas intenciones no son avances en esa dirección; las posibilidades que brindan las tecnologías digitales siguen muy limitadas por el acceso y la economía. Posiblemente, debamos ser más radicales y afirmar que no habrá una cultura democrática mientras persistan las sociedades estratificadas y organizadas por los regímenes de explotación y subalternización. Pero esto es un consuelo tonto y políticamente ineficaz; mientras tanto, la pregunta sigue abierta: ¿qué hacer? Y en nuestro caso, como letrados: ¿cómo pensar?, ¿cómo actuar?, ¿qué estudiar?, ¿cómo estudiarlo?, ¿cómo decirlo?

Propongo cerrar este libro revisando tres categorías que podríamos reincorporar a nuestros debates, para enriquecerlos y que nos auxilien en ese camino: la clase social, la agencia y la resistencia, la esfera pública plebeya. Y luego, con algunas propuestas de trabajo: si no hay novedades, buenos son los programas, las continuidades y las insistencias. Como decía el escritor y periodista argentino Roberto Arlt: la prepotencia de trabajo.

Una recuperación de la clase

En estas dos décadas transcurridas desde el texto de Fonseca –en las tres transcurridas desde *De los medios a las mediaciones* y *Culturas híbridas*– no ha sido mucha la producción académica sobre el tema. En 2003, José Manuel Valenzuela Arce editó una compilación titulada *Los estudios culturales en México*, que incluía un capítulo del propio Valenzuela sobre “Persistencia y cambio de las culturas populares” (que remitía a una versión previa de 1999). En él, Valenzuela recuperaba la herencia gramsciana y el peso de las lecturas de Cirese y Lombardi Satriani de las que hablamos en el capítulo 1, integrándolas con los trabajos de Guillermo Bonfil Batalla (especialmente, su célebre *México profundo*) y la persistencia de la cuestión indígena en la agenda de estudios. Pero, cuidadoso del nuevo mapa diseñado tras *Culturas híbridas*, insistía en la heterogeneidad y complejidad de las culturas populares mexicanas, así como en la necesidad de escapar a los viejos binarismos (culto-popular). Y señalaba un dato que hemos diseminado hasta aquí: la escasa atención a las perspectivas de género que atravesaba los estudios hasta ese momento. En el mismo volumen, un trabajo de Esteban Krotz (“El estudio de la cultura en la antropología mexicana reciente: una visión panorámica”) marcaba la desaparición de la clase social entre las categorías que se ponían en juego: “¿Será que la fascinación por la diversidad y las ansias por mantenerla ha sustituido en buena medida el estudio de la desigualdad y el interés por eliminarla?”. La pregunta era retórica: la clase había desaparecido –presuntamente, con la desaparición del proletariado–.

La academia latinoamericana, que nunca privilegió los estudios sobre las culturas populares, persistió más preocupada en discutir los clásicos objetos centrales de las ciencias sociales y humanas: el populismo, el extractivismo, las transformaciones socioeconómicas de la década neoliberal –transformaciones de inmenso impacto sobre las subjetividades populares, por la distribución regresiva de la riqueza, la ruptura de lazos sociales, la fragmentación, la precarización, la desaparición de los modestos estados de bienestar que habíamos sabido conseguir.

En todos estos años, sólo en 2019 se organizó una conferencia que invocara la categoría en su título (la Conferencia Internacional de Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe, en Santiago de Chile, organizada por Chiara Sáez, Christian Spencer y Antonieta Vera, de la Universidad de Chile y la Universidad Mayor). Antes de eso, apenas tenemos, como actividad institucional, al Seminario Permanente de Cultura y Representaciones Sociales, dirigido por Gilberto Giménez en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, que en 2012 dedicó su ciclo anual de conferencias a “El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales”, editando consecutivamente un número de su revista (en el mismo 2012) y un libro, en 2017. En la introducción al volumen, Gilberto Giménez propone la única definición que he podido encontrar en estos veinte años:

Para terminar, proponemos definir las culturas populares como el conjunto de las configuraciones y procesos simbólicos, relativamente autónomos y diferenciados, que tienen por soporte al pueblo, es decir, a las clases que ocupan una posición dominada o subalterna en la sociedad; dichas configuraciones y procesos, que no son homogéneos sino extremadamente segmentados, son producidos (o reelaborados) en interacción constante —de carácter antagonico, adaptativo o transaccional— con la (alta) cultura de las clases dominantes y con la cultura mediática controlada por las mismas; y en sus dimensiones más expresivas se caracterizan por la escasa elaboración de sus códigos, lo que los hace fácilmente accesibles y transparentes para todo público.

Es una definición netamente gramsciana. Para Giménez, lo que resulta más potente es la continuidad de la clase social como categoría analítica y la persistencia de *pueblo* –“las clases que ocupan una posición dominada o subalterna en la sociedad”– como término descriptivo, así como el dato de la interacción con la cultura “alta”, a la que agrega la cultura de masas. Y a eso le añade la recuperación de la idea de códigos elaborados y restringidos de Basil Bernstein, conceptos introducidos en la sociolingüística en 1973 pero que han sido desplazados por la idea de “lectos” –tanto “elaborados” como “restringidos” introduce una idea valorativa de los códigos usados por distintas comunidades–.

La relación de “interacción constante” es también gramsciana: “[...] concepción del mundo y de la vida, implícita en gran medida, de determinados estratos [...] de la sociedad, en contraposición [...] con las concepciones del mundo ‘oficiales’”, aunque hemos preferido continuamente usar la idea de intersección entre la cultura de masas y la cultura popular, ya que creemos que, procesos de plebeyización mediante, la “alta” cultura no es un agente relevante.

Sin embargo, aun con estos disensos, la definición de Giménez nos permite explicitar una idea que hasta aquí no habíamos desplegado explícitamente: la reaparición del concepto de clase, luego de su desaparición entre las categorías desechadas en los años 90 excepto, claro, entre los pocos núcleos que persistieron reivindicando al marxismo como paradigma para el análisis social y cultural, para los que la noción de clase social es decisiva, como es el caso, en los estudios socio-culturales, de los argentinos Eduardo Grüner y Carlos Mangone. Fonseca la anunciaba en 2000, Krotz la reclamaba en 2003 y Giménez la da por reincorporada en 2012 y 2018. Porque, además, este último lee su reaparición en el análisis sociológico europeo en los últimos años, mostrando como ejemplo los trabajos de Mike Savage y Fiona Devine, de 2013, que discuten la Great British Class Survey Experiment; el de Olivier Schwartz en Francia, en 2011 y el de Yasmine Siblot, en 2015. Los franceses amplían las definiciones tradicionales para proporcionar un sustento empírico a la categoría “clases populares”, hasta ese momento una metáfora para nombrar agrupamientos de sectores poco definidos.

En Schwartz, especialmente, hay una serie de afirmaciones muy útiles para lo que estamos discutiendo. Porque las razones para establecer la existencia de agrupamientos definidos como clase –aun en su pluralidad– son simultáneamente económicas y relacionales (es decir, sociológicas) y culturales: se reconocen a partir de posiciones en la estructura productiva, así como por su posición dominada, su discontinuidad con las clases y las normas dominantes, la desposesión de los capitales culturales legítimos y lo que llama “formas de separación cultural”, lo que no significa una alteridad radical. Schwartz rechaza la idea de homogeneidad “hoggartiana” –en referencia al clásico libro de Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas* (originalmente, *The Uses of Literacy*, de 1957), que se estructuraba sobre un sólido “nosotros” obrero frente a un “ellos” no-obrero–. Incluso, afirma que:

Género, generación, afiliación rural o urbana, nivel de educación, diversas características del trabajo, trayectorias sociales son principios de diferenciación que pueden ser extremadamente importantes.

[...] Las clases dominadas no solo están culturalmente diferenciadas o segmentadas, sino que también pueden estar altamente estratificadas socialmente.

Pero esta complejidad, fragmentación y estratificación interna contribuyen a evitar la tentación homogeneizadora –propia de la representación de la cultura de masas– y sustancialista –propia del estereotipo populista– y no deben conducir a la desaparición de las clases populares. Por eso, concluye:

Destacar la importancia de las tendencias hacia la apertura cultural y hacia una participación más amplia en las formas simbólicas dominantes, no implica creer, ni por un instante, en la reducción de las desigualdades en el capital cultural ni en la eliminación de las especificidades culturales características de las clases populares. Es bien sabido que, cuando las diferencias sociales ya no pasan por la exclusión absoluta de esta o aquella categoría de bienes o prácticas, pueden

reproducirse de manera diferente, más sutil pero igual de eficazmente, a través de las diferencias de clase o por las modalidades de acceso a estos bienes y estas prácticas. Los potentes procesos de aculturación de ninguna manera evitan que los mecanismos de desposesión y diferencia cultural continúen produciendo sus efectos intensamente. [...] Una de las principales dificultades para aquellos que están sociológicamente interesados en las clases populares contemporáneas es lograr producir una descripción de sus universos de vida que restituyan tanto la fortaleza de la ruptura cultural, como la de la desposesión cultural y la de la asimilación cultural.

Esta recuperación de la clase como articulador de relaciones de poder no implica un regreso a una vieja ortodoxia estalinista o a la definición de clases sociales como recortes matemáticos en relación con los modos de producción. Tampoco significa afirmar que de su existencia sociológica se deriva su transformación en subjetividad e identidad. Creemos que la aparición de la categoría de subalternidad, como desliza Giménez, nos permite otras articulaciones, todas ellas indispensables en el análisis de los grupos dominados: el género, la etnia y la racialización –incluso, todas ellas combinadas, como hace largo rato indican las teorías de la interseccionalidad–.

Pero sin olvidar la clase, como señala Guillermo Ricca en su trabajo de 2016:

Creemos que, en el contexto latinoamericano, la condición subalterna no puede ser separada de la condición de clase sino al riesgo de reducir la subalternidad a una dimensión sólo cultural, étnica, de género, corporal/racializada y, a la vez, sustantivada; esto es, a riesgo de invertir los términos de la sustancialización marxista clásica por la operación teórica de su mera inversión.

Del mismo modo, la categoría de subalternidad precisa una suerte de regreso a la fuente gramsciana, como propone Massimo Modonesi: abandonar el estatuto metafórico que alcanzó con los Grupos de Estu-

dios Subalternos, como describimos en el capítulo anterior y regresar a su puesta en escena política. Por un lado: *subalternidad* nos exige recordar las permanentes operaciones de subordinación por parte de las clases dominantes –especialmente notorias en momentos de insubordinación y protesta, pero que no desaparecen cuando su hegemonía parece consolidada–. Eso no supone ceder a la habitual caricatura de clases dedicadas a hegemonizar enfrentadas a clases dedicadas a sufrir la hegemonía o a resistirla. De ninguna manera.

Como ya señalamos, incluso la lucha de clases es mucho más compleja que simplemente disponer dos clases enfrentadas y ver cómo se las arreglan –o tomar partido–: hay momentos de olvido, hay momentos de descanso, hay momentos de agudización de la lucha, hay momentos de derrota y hasta hay momentos de triunfo condenados a ser efímeros.

El enfoque de la subalternidad configura, por lo tanto, una relación sincrónica y diacrónica entre subordinación y resistencia y abre al análisis de las combinaciones y de las sobreposiciones que, históricamente, caracterizan a los procesos de politización de la acción colectiva de los subalternos.

Porque la relación no desaparece nunca y por eso, la experiencia de las clases subalternas es experiencia, hasta en el deseo; es siempre subalterna, hasta en el goce, en la subordinación y en la resistencia. Pero esta palabra nos genera algunos problemas.

Hegemonicentrismos, agencias y resistencias

Entre los pocos trabajos dedicados específicamente a postular su existencia y consecuentemente a analizar las culturas populares en estas dos décadas sobresalen los del antropólogo argentino Pablo Semán, quizás

el que con mayor consistencia teórica e inteligencia analítica ha abordado objetos distintos de la cultura popular local: el rock, la cumbia, el trap, la religiosidad, la divulgación y la literatura de autoayuda, entre otros. Su práctica metodológica es fundamentalmente la etnografía, lo que lo lleva a privilegiar como objeto de análisis los repertorios puestos en acción por los consumidores antes que los textos consumidos, es decir, las experiencias subalternas. En el que posiblemente sea su mejor texto teórico, publicado en 2009 en la revista colombiana *Maguaré*, Semán esquivaba una definición cerrada y concluyente, por lo que la desliza en su primera nota al pie:

No aspiro a una definición, pero sí a que nuestro recorte no desconozca límites que los debates contemporáneos obligan a incluir en cualquier aproximación a lo popular: su pluralidad interna, su contingencia, la imposibilidad de un sujeto popular como el idealizado por el romanticismo bajo la idea de “pueblo”, y el hecho de que lo popular, concebido en la lógica de las contraposiciones sociales, no surge de un único tipo de conflicto ni como el resultado de la elaboración uniforme, alineada y correspondiente de clivajes de etnia, género, nación o clase. Es evidente en todo este trayecto mi condición de deudor de variados y contrapuestos desarrollos de la antropología brasileña contemporánea.

En el trabajo, Semán alerta contra tres grandes obstáculos para una adecuada conceptualización de lo popular: la confianza en una homogeneización cultural global que ha disuelto una “diferencia popular”, el temor a –y la crítica de– una esencialización de un “sujeto popular” y, finalmente, “cuando se asume que la descripción de lo popular solo es posible bajo un código teórico que da cuenta de un sistema de relaciones de fuerza eternamente agobiantes”. Estos tres bloqueos, afirma, sólo son superables con una operación de defamiliarización que

se concreta como relativización de nuestro contexto inmediato, como apuesta a la existencia de otro “mundo” que –dentro de “nuestro mundo”, quizás en tensión con él, haciéndolo menos nuestro y más ambi-

guo— permite significar de otra forma la actuación de otros. Esto es lo que nos permite no ceder a las interpretaciones narcisistas que encuentran que todo lo que ocurre en el mundo es imitación degradada.

Eso describe una operación antropológica: hacer cercano lo distante y distante lo próximo, y permite, como señala con acierto, escapar a la tentación narcisista que describimos en el Capítulo 3, la de superponer la voz de los subalternos —que describen e interpretan sus propias experiencias— con la voz del letrado que las descubre, las analiza, las interpreta y las somete a su deseo significativo; las clases populares hablarían, entonces, para decir exactamente aquello que el analista desea.

Pero el tercer obstáculo lo lleva a una argumentación más drástica: la idea de que la insistencia en la dominación conduce a cancelar toda producción autónoma de sentido.

Pero se ha hecho tanto por mostrar cómo ganan los que ganan, que nos confrontamos al peligro de una especie de hegemonicocentrismo que describe lo social desde el punto de vista en que una forma de hegemonía captura, asimila, devuelve y recodifica cualquier producción autónoma. En la descripción de las culturas populares todo ocurre como si se hubiera impuesto la siguiente contradicción: invocando al linaje de los Thompson y los De Certeau, practiquemos reproducción y Frankfurt. Se estudia “la recepción” para confirmar el poder de la “producción”, se interroga en los “receptores” la sedimentación del dominio que se presupone casi perenne.

Consecuentemente, Semán rechaza el concepto de “resistencia”, en tanto que implicaría organizar la experiencia subalterna únicamente en una relación hegemonicocéntrica: es decir, toda práctica debería ser interpretada en la medida en que cumple o no el “deseo resistente” del analista, antes que dar cuenta de experiencias autónomas, independientemente de cuánto contesten o resistan las estructuras de dominación.

Aunque no se deriva necesariamente de esto, el concepto favorito utilizado por los investigadores que siguen estos postulados es el de

agencia, una traducción –demasiado literal– del concepto de *agency*, como argucia teórica para superar las limitaciones del concepto de estructura como pura determinación (una traducción literal que produce otro escalofrío lingüístico: el *agenciamiento*).

Esa agencia, en última instancia, no es una novedad teórica, ya que incluso teorías que privilegian más las determinaciones, como la de Bourdieu, admiten la existencia de prácticas de los sujetos en relación con, pero no como mera consecuencia de, los conceptos de *habitus*, campo y capital. La novedad consiste en que, al analizar las experiencias populares, el analista que invoca la agencia de los sujetos suele hacerlo como una suerte de epifanía de la libertad respecto de la estructura. La agencia describiría así el ejercicio de la libertad de los sujetos, el momento en el que olvidan –escapan a– la dominación. Los estudios culturales de fines de siglo xx habían anunciado el fin de la categoría de alienación –que no hemos recuperado aquí, porque implicaría un enorme debate teórico–. Aceptemos, provisoriamente, su suspensión. Pero cierta malversación del concepto de agencia implica incluso la suspensión de la categoría de subalternidad.

En uno de los mejores análisis contemporáneos de la noción de agencia, la antropóloga norteamericana Sherry Ortner concede, en su libro de 2006, que “el sesgo angloamericano a favor de la agencia en los textos de la teoría de la práctica da cierto crédito a la idea de que la agencia es una forma de individualismo occidental”. Su argumentación demuestra con claridad que, en la misma dirección planteada por Semán, “exagerar los condicionamientos estructurales” y poner el foco sobre los mecanismos de poder desplaza la producción de sentidos personales por parte de los (y las) actores. Pero esa misma argumentación, irreprochable etnográficamente –el rigor y a la vez la interpretación etnográfica de Ortner está fuera de toda duda–, carece de una categoría necesariamente sociológica: la de determinación, entendida por lo menos como límite –y no, claro, como camisa de fuerza–.

Esto implica, entonces, dos riesgos: por un lado, que esa libertad no puede ser absoluta; la estructura y la dominación pueden suprimirse del análisis, dijimos, y también pueden olvidarse, suspenderse, imaginarse como inexistentes, negarse o desconocerse, hacerse más o menos

conscientes pero no pueden desaparecer, ni en la vida cotidiana ni en la producción simbólica. Por otro, que la atención puesta únicamente en las experiencias de los sujetos populares olvida que esas experiencias se producen en la intersección con, centralmente, la cultura de masas, que inevitablemente deja rastros en esas experiencias. Hay aquí una deriva metodológica: si nuestra apuesta teórica y metodológica es por la intersección entre la cultura de masas y las experiencias y prácticas subalternas que constituirían las culturas populares, la mirada debe dirigirse obsesivamente sobre ambas, a la vez.

Y un riesgo aledaño: que la agencia, con su repiqueteo sobre la autonomía de los sujetos, también termina siendo operativa para las concepciones neoliberales, en alianza con otra mala traducción: el *empoderamiento*. Ambas son dinamita pero fueron puestas en circulación por las grandes agencias –valga el juego de palabras– de las doctrinas neoliberales, que recomendaban empoderar a e incentivar la agencia de los pobres –de las mujeres, de los afrodescendientes, de los pueblos originarios– como modo de superar los límites de tales condiciones. Es lo que señala Denis Merklen en 2013, al analizar los procesos de individuación neoliberales:

[...] Las políticas del individuo [...] se ven animadas por otra lógica: simplemente intentan armar a los individuos y prepararlos para los combates que habrán de enfrentar.

[...] [*Empowerment*] nace en Estados Unidos en la década del sesenta como un modo de oposición a las políticas de “renovación urbana” y como un medio de protección de las “comunidades” o de las poblaciones víctimas de aquellas políticas, fortaleciendo su poder de decidir, de participar, de resistir, etc. [...] Pero una reapropiación de esta problemática del empoderamiento en plena década del ochenta la vacía completamente de la dimensión política del poder para reinterpretarla en términos de “capacidades” individuales [...].

La distancia que separa la agencia y el empoderamiento del emprendedorismo –la autonomía del sujeto neoliberal compitiendo en el

mercado, económico o simbólico— es demasiado estrecha como para ser transitada sin crítica alguna.

La crítica al concepto de resistencia, en cambio, en tanto estructuró la categoría de lo popular en los años 70 del siglo pasado, es sin duda legítima: porque se formulaba como prescriptiva y no como descriptiva —ni siquiera como programática—. Las zonas de la cultura popular que no cumplían con esa condición debían ser desechadas: ni la aquiescencia, ni la negociación ni mucho menos el olvido momentáneo de la dominación, eran congruentes con una cultura popular dedicada a resistir y a luchar contra —la cultura de— las clases dominantes. El concepto, sin embargo, perduró tan impreciso, amplio y poco definido como antes. En un artículo de 2010, referido a prácticas artísticas “cultas”, García Canclini señala con precisión esa ausencia de teorización y esa abundancia de uso. En pocos lugares, el concepto se transforma en descripciones concretas de prácticas específicas: en casi ninguno, en una teorización completa y concluyente. En muchos casos, comparte un campo semántico con muchas otras palabras, pero que en realidad remiten a marcos y significados disímiles: antidisciplina, autonomía, bastardía, contestación, contracultura, contrahegemonía, crítica, desafío, descontrol, desobediencia, desvío, disidencia, disrupción, emancipación, escisión, herejía, heterodoxia, impugnación, insubordinación, insumisión, insurrección, inversión, lucha, oposición, protesta, revolución, revuelta, ruptura, subversión, táctica del dominado, transgresión (en riguroso orden alfabético). Son todas palabras que remiten al campo de lo oposicional respecto de un orden de cosas que se percibe —que debería ser percibido— como injusto y/o antidemocrático. Pero es imposible definir una cultura —una práctica, un lenguaje— popular sólo por su más o menos adecuada ubicación en alguno de esos conceptos o bien, es posible y en ese caso es una definición básicamente errónea.

El concepto de resistencia precisa un pliegue más para ser reconsiderado: un criterio normativo, como dice Beverly Best cuando afirma que

cabe preguntarse si la propia noción de resistencia en sí misma es imaginable por fuera de un contexto particular de dominación. Por el

contrario, para poder tener un sentido, todas las formas de resistencia deben basarse en criterios normativos, aunque dichos criterios sean solamente temporales, situacionales o estratégicos. Cualquier tipo de crítica social comprometida o de práctica política es concebible solamente en términos de los criterios normativos en función de los cuales puede discernirse si una relación se caracteriza por ser o no de dominación, explotación, subyugación. [...] Un proceso de justificación normativa es imprescindible para comprender cómo funciona la cultura popular en un contexto social más amplio, en tanto es a través de los criterios normativos que juzgamos el “valor” (social, político, de oposición, antisexista) de un texto cultural particular.

En ese marco evaluativo, en función de determinados criterios normativos, podremos valorar hasta qué punto una práctica popular o un texto de la cultura de masas se constituye como más o menos resistente, desviado, herético o transgresor. Sólo puede aparecer tal evaluación en relación con una normatividad, que es necesariamente política; *de este modo –más democrático– debería ser una sociedad o al menos, alguna configuración simbólica.*

En ausencia de tal normatividad, sólo nos quedan descripciones más agudas o superficiales, pero estrictamente relativistas. Lo que no está mal, salvo cuando se deslizan en su riesgo necesario: el enunciado populista “si a la gente le gusta/lo usa/lo dice, algo bueno debe tener”. Allí, toda esta discusión queda clausurada. No es nuestra apuesta. Ese enunciado cancela lo que llamamos la pulsión democrática del populismo –el reconocimiento y ampliación de los bienes culturales a ser indagados, la incorporación de los objetos, textos y prácticas dejados de lado como banales– para volverlo pura inversión binaria y simétrica del elitismo. Un populismo adorniano (aunque suene paradójico) que renuncia a cualquier ampliación del campo de batalla.

Una esfera pública plebeya

Entre la escasa producción latinoamericana reciente, hay una empresa que brilla con luz propia: la edición de la uruguaya *Revista Encuentros Latinoamericanos*, a finales de 2019, organizada por Gustavo Remedi con el título “La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones”. Si bien el espectro representado es mucho más amplio –son quince artículos monográficos en más de 340 páginas–, el concepto de esfera pública plebeya se propone como organizador.

La argumentación queda a cargo, especialmente, del propio Remedi, de Andrea Carriquiry (que prefiere el plural “esferas públicas”) y de Javier García Liendo (que historiza con detalle la primera tímida postulación en Habermas y la respuesta de Negt y Kluge en forma de una “esfera pública proletaria”). Simultáneamente, Chiara Sáez Baeza recorre un camino similar –una coincidencia accidental, ya que no creemos que la categoría responda a un clima de época–. Sáez Baeza se pregunta si “la esfera pública plebeya es el espacio de la cultura popular ausente y sus formas de expresión y discurso. O si acaso la esfera pública plebeya sólo sirve para aglutinar y ver las relaciones entre las distintas formas de la cultura obrero-ilustrada”.

Ya en 2014, Gustavo Remedi había avanzado en la definición de esta esfera plebeya, en estrecha relación con la posibilidad del estudio de lo popular:

[...] lo popular puede concebirse como un campo de acción especializado —un segmento de la esfera pública— indeterminado, permeable, heterogéneo y conflictivo pero en cualquier caso al alcance y en el que efectivamente intervienen y son protagonistas las clases populares, en tanto productores, organizadores, mediadores y consumidores, lo que permite pensar en una esfera pública popular y en transculturadores populares.

Esos transculturadores fueron definidos con amplitud en un artículo de 2018:

[...] aquellos actores culturales que se desempeñan en la esfera pública popular (aunque no de manera exclusiva, necesariamente) realizando la labor transculturadora de selección y combinación de elementos (lenguajes, formas, símbolos, visiones de mundo, etcétera) provenientes de distintos mundos (alta y baja cultura, cultura letrada y mediática, lo local y lo global, etcétera) y de traducción de todo ello a los términos y las formas de la esfera pública popular.

La categoría expande la noción de “intelectuales mediadores” formulada por los populistas argentinos –especialmente, Jorge Rivera– y parece más adecuada a las formaciones culturales contemporáneas: ya no se trata simplemente de mediar entre la cultura popular y la cultura de masas, sino también entre la vieja cultura “alta” o “lo local y lo global”, entre otros mundos posibles (por otro lado, es notoria la reverberación de la vieja idea de “transculturación” propuesta por Ángel Rama en 1982). Y en ese campo, aparece un entusiasmo, ni excesivo ni populista, por “las oportunidades que abre la reproducción mecánica y los medios electrónicos si se los consigue articular a un proyecto de cultura nacional-popular”.

Con este giro, Remedi obliga a morigerar el optimismo –la inocencia– de la tecnofilia que combina la digitalización de la producción cultural con la ilusión anarquista de la red, más la presunta democratización radical que esto significaría para la cultura global. Sin política, dice Remedi, esto se transforma en mero emprendedorismo, en la carrera individual por monetizar videos en YouTube o volverse *influencer* en Instagram. De la subalternidad poco queda, desplazada por la seducción de una economía de servicios que ha propuesto la idea de “industrias creativas” para darle un cariz más o menos amable a lo que es la progresiva desaparición del mundo del trabajo –sea popular o no, sea artístico o no–.

Populares, subalternas y bastardas: algunas proposiciones, nuevas y viejas

No pretendemos cerrar aquí un debate que, por el contrario, estamos proponiendo reabrir. Y hemos insistido demasiado sobre la continuidad de algunas viejas preguntas como para pretender darlas por respondidas. Por el contrario: la mejor definición de lo popular es, como dice Gustavo Remedi, la de un “lugar heurístico” desde el que podemos –y debemos– repensar nuestras sociedades y nuestras culturas, haciendo buenas preguntas a los nuevos problemas. Las que siguen son, entonces, ocho afirmaciones que permitan ordenar los interrogantes: no sus respuestas. Hace veinte años, propusimos nueve; hoy comprobamos con algún alivio que casi todas ellas debieron ser modificadas, parcial o radicalmente, lo que indicaría que hemos respetado el mandato de repensarlo todo. Sin embargo, persiste la última porque es meramente ética y de allí no nos hemos movido un centímetro.

Proposición masiva

Hay cultura de masas: cambiante, transformada, con tensiones que hablan, incluso, de su desaparición tal y como la conocimos. Se habla del “fin de la televisión” así como se ha hablado del fin del libro, del cine y de la radio: ninguno ha ocurrido. Han desaparecido infinidad de soportes –algunos han reaparecido después de su presunta extinción definitiva, como el disco de vinilo–, pero las tecnologías básicas de comunicación del siglo xx siguen bastante indemnes: quizás la prensa es la más próxima a esfumarse en el abismo digital. Se ve cine de otro modo, en otras pantallas; pantallas que, a su vez, son nuevos soportes de esa comunicación –aunque no todo pasa aún por el teléfono celular–. Pero el cine también sobrevive; mutante y en *streaming*, sobrevive.

Y con esas transformaciones, no a pesar de ellas, la cultura de masas sigue siendo el gran espacio ordenador –organizador, jerarquizador– de toda la cultura en cualquier sociedad. La vieja cultura culta permanece

en algunos de sus nichos; fuera de ella, sobrevive en los museos de arte o las salas de concierto, organizada a su vez como mercancía o como espectáculo de masas o como ambas –en ocasiones, como turismo de masas–. Esta afirmación no incluye un juicio de valor, es estrictamente descriptiva y no supone una modulación nostálgica de presuntos y buenos tiempos en los que lo culto organizaba *nuestra* experiencia estética –intelectual, letrada–. Esas experiencias *nuestras* siguen existiendo, si quisiéramos organizar nuestra subjetividad estrictamente en torno de ellas. Pero para los letrados de mi generación, eso es ya definitivamente imposible: nos acunaron María Elena Walsh y The Beatles, nos educó sentimentalmente el rock, que no es otra cosa que cultura de masas (aun cuando se proponga como crítica de la cultura de masas en el corazón de la cultura de masas, sin aspirar a otra cosa que a ser cultura de masas –le robé este galimatías a Greil Marcus, quien caracterizaba así al punk–).

Proposición popular

Las culturas populares, definitivamente en plural, siguen señalando en América Latina un exceso fuera de lo mediático. Aunque las excusas del ruralismo no nos permitan alegar ya la existencia de comunidades fuera de su influjo, la antropología y la sociología latinoamericana nos muestran que hay un espacio de la experiencia de las clases subalternas que sigue sin ser capturado por la máquina cultural mediática. Nos muestran que, como dijimos, todo *puede ser* representado pero no todo se vuelve visible y decible; que, por ejemplo, las voces subalternas no ejercen su derecho a la palabra, entendido como derecho a la enunciaci3n y a administrar los modos de circulaci3n de esa palabra. Que esa experiencia se organiza simb3licamente, en funci3n del imprescriptible derecho al simbolismo de todos los grupos sociales. Que esas experiencias y esas voces no son radicalmente aut3nomas, que la máquina cultural mediática, los discursos hegem3nicos de las clases dominantes y sus intérpretes, las operaciones de disciplinamiento, subalternizaci3n y opresi3n dejan sus huellas en ellas. Pero, tozudamente, seguiremos hablando de culturas populares para nombrar ese exceso. Que a cada paso

se interseca con la cultura de masas, como representación, como represión, como fantasía o como deseo. Ahí, en ese lugar, exactamente en ese cruce, está nuestro objeto.

Proposición metodológica

Trazar un mapa de la cultura contemporánea. Para estudiar y entender las culturas populares es necesario mirar, todo el tiempo, todo el mapa. El de las prácticas populares, desde el afecto a la artesanía, desde la comida hasta el trabajo, desde la danza hasta la sexualidad, pasando también, claro, por la aquiescencia o por la insurrección y sus experiencias, en tanto que son representadas o simplemente practicadas y vueltas subjetividad. Y también el de los textos de los otros, en tanto implican, como dice Ludmer, la alianza o la guerra: en la música popular o en la televisión, cuando representan o cuando esconden e invisibilizan –otro modo de representar, que es el silencio y la censura por parte de los que administran los flujos de discursos en toda sociedad de clases. Sin olvidar nunca que entre esos administradores estamos *nosotros*: los académicos, los intelectuales, cómplices durante más de una década de la agudización del reparto desigual de la renta latinoamericana que siempre nos encontró del lado incorrecto, como bien señaló Bourdieu: fracción dominada de la clase dominante–.

Y junto a todo eso, también el viejo mapa de lo culto, de las vanguardias, de aquellos que insisten en explotar el límite de los lenguajes artísticos. Como dicen Grignon y Passeron: para no correr el riesgo de expulsarlas al rinconcito de lo salvaje, de la cultura-naturaleza –ese grado inferior y condescendiente de la clasificación–, debemos darnos los medios para reinstalar a las culturas populares en el continuum de toda una cultura.

Proposición clasista

Como decía Claudia Fonseca, el desafío es pensar la diferencia en la estratificación social y eso nos exige reponer el hecho de la dominación.

Cualquier artificio cultural, hegemónico, mediático, hibridado, culto o subalterno tiene espesor simbólico por sí mismo; pero todo artificio cultural entra en relaciones de poder, que son las que constituyen la dimensión de lo popular. Esas relaciones son lo único que no puede suprimirse en el análisis.

El pueblo no existe: no existe algo que podamos llamar *pueblo* con alguna precisión sociológica, no existe algo que podamos llamar *popular* como adjetivo esencialista. Vuelvo a la cita de Hobsbawm: un máximo de resonancia emocional con un mínimo de precisión. Pero lo que existe y seguirá existiendo en cualquier sociedad de clases es la dominación, que implica la dimensión del que domina y de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno; de la jerarquía, que establece valoraciones y discriminaciones. Todos esos polos se reproducen en un estallido de articulaciones: el género, la etnia, la racialización, el territorio, la edad... y siempre la clase, que nunca debió haber desaparecido. Lo popular siempre tiene una dimensión clasista aunque no se encarne en la lucha de clases, como dice Fabiola Ferro; más aún, suele ser la primera dimensión silenciada o reprimida por el estado, por la cultura de masas y por los intelectuales.

Proposición interrogativo-normativa

¿Qué es, entonces, *lo popular*? Una dimensión de la cultura que designa lo subalterno. En consecuencia, es un lugar desde dónde mirar e interrogar a nuestras culturas. Es una máquina de y para hacerles preguntas. Y el interrogante obsesivo, organizador, tiene siempre un núcleo básico que no es: ¿es esto popular?, sino más bien: ¿es esto democrático?

Esas preguntas deben hacerse con un horizonte permanente y un criterio normativo: el de una cultura democrática y plural, una cultura común, sin jerarquías ni discriminaciones, plena de las riquezas que le pueden reponer la multiplicidad de estéticas puestas en juego, de experiencias vividas y representadas. Que integre el gusto popular entre esas estéticas: no como degradación ni inclusión piadosa, como dice Leandro Aráoz, sino como igualdad democrática.

¿Es posible pensar esto en sociedades estratificadas? Seguramente no: pero nuestro compromiso político como intelectuales es el de reponer continuamente ese horizonte, así como, por supuesto, el de una sociedad radicalmente democrática e igualitaria.

Proposición programática

Estas afirmaciones exigen un programa de trabajo. Una abundante producción de nueva empiria, rigurosa y extendida, sobre los campos enormes que siguen abiertos a la exploración: la música y el baile popular, la sexualidad, la vida cotidiana, la espacialidad, el trabajo –así como la ausencia o estructuración precarizada del mismo–, la fiesta, la ceremonia, la religiosidad, la creencia, la política –ampliada hacia aquello que parece prepolítico e incluso no-político, porque es igualmente político–, la creatividad, la magia, el conservadurismo, el mundo urbano y el rural, la violencia, el narco, la migración... Un objeto imprescindible y urgente: los usos populares –no sólo *jóvenes*: también los usos ampliamente subalternos– de los nuevos dispositivos digitales, aquellos que prometen, en el territorio de las clases medias, las puras posibilidades de la creatividad y la autonomía –promesa claramente incumplida–, pero de los que aún sabemos poco en el mundo de las clases populares. García Canclini señala en su último libro hasta qué punto esas creatividad y autonomía están limitadas por la algoritmización; no nos hemos preguntado cómo funcionan en relación con lo popular. En el contexto de la pandemia del COVID-19, en el que florecen las loas al consumo hogareño por *streaming* en el hogar, Libertad Borda se pregunta qué pasa con aquellos que no pueden contratar Netflix.

Y también, y con nueva energía, la cultura de masas en toda su amplitud y complejidad. Pero no en la ausencia o el titubeo teórico: hemos tratado de formular, discutir, puntos de partida –siempre debatibles y prestos a la reformulación– con potencia y posibilidades. Debemos combinar, en suma, la producción de nuevas empirias sometidas al triple juego de una teoría enérgica, un análisis creativo y una interpretación riesgosa –porque debe poner a prueba, continuamente, nuestras convicciones–.

Eso exige metodologías múltiples, que no necesariamente encarnan en un único sujeto. Exige volver a los textos de la cultura de masas, a su descripción y a su interpretación –porque hay siempre un momento descriptivo y un momento interpretativo–, en continua relación con las condiciones materiales objetivas –un análisis materialista de la cultura, que vuelva a leer sus determinaciones–, reincorporando el juicio y la valoración estética, aunque conscientes de la pluralidad normativa. Y exige buenos trabajos de indagación del mundo plebeyo, un momento etnográfico, desplegado con todas las observaciones y cuidados que Pablo Semán proponía hace pocas páginas; con metodologías horizontales, como sugieren Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier, que desplacen nuestro narcisismo letrado. Y de ser posible, poner todas esas operaciones en contacto, en diálogo y en debate: no hay monismo metodológico que pueda darnos respuestas adecuadas a nada.

También reclama saquear la teoría con respeto disciplinar, pero a la vez con irreverencia y reconociendo los fetiches y los lugares comunes –habitualmente, vacíos de sentido–. Inclusión y empoderamiento, por ejemplo, van a la cabeza. La misma irreverencia debe ejercerse en la politización de nuestro análisis y de nuestra interpretación: esa politización está exigida, como dijimos, porque no podemos suprimir las relaciones de poder del análisis –mejor aún: podemos, pero no debemos–. La mera irreverencia, sin política, se vuelve cinismo: o apenas jactancia del dominante. Jamás podemos olvidar que el conocimiento está ligado a un poder que lo autoriza y hay que interrogar, todo el tiempo, dónde está ese poder.

Proposición burlesca

Dice Omar Rincón que la cultura popular latinoamericana se caracteriza por una mezcla muy poco armoniosa –afortunadamente– de muchos elementos a la vez: “autenticidad, resistencias, sumisiones, complicidades, innovaciones y aberraciones”. Asimismo, de sometimientos y de reinenciones; de pulsiones democráticas y conservadoras; de represiones y liberaciones. De cultura de masas y telenovelas y series de Netflix,

y también de goces comestibles, bailables o eróticos. Podemos agregar algo más: la risa y la burla. En un viejo texto que citamos muy brevemente, Bajtín advertía sobre ese poder antijerarquico de la burla, del poder regenerador de la risa, del poder cuestionador de la parodia. Riámonos y burlémonos, entonces, de los poderosos, que en eso también se nos juega lo democrático.

Proposición ética

Esta proposición final permanece desde hace veinte años en mi cabeza. Es la que se pregunta por el sentido, por la apuesta política de un trabajo intelectual, que se quiera radical y riguroso al mismo tiempo. Todo lo que discutimos es simplemente para saber lo que hacemos y lo que haremos, simplemente para seguir teniendo una exasperada conciencia de aquello que hacemos cuando trabajamos con la dimensión inasible y evasiva de lo popular. Simplemente para ser conscientes de lo que escribimos, lo que opinamos, lo que leemos, lo que pensamos. Para saber si podemos narrar el gesto que silencia, como decía De Certeau, y a la vez podemos narrar lo silenciado.

En “Cinco dificultades para describir la verdad”, Bertolt Brecht define por analogía algunos de los problemas que he tratado de discutir aquí: “Hay que tener –decía Brecht– el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios y sobre todo la astucia de saber difundirla” (2018). De eso trata la investigación sobre la cultura popular: del valor de recuperar un significativo, la perspicacia para descubrir sus pliegues y sus escondites, el arte de leerlo sin obturarlo ni sobreponer nuestra voz, la inteligencia para colocarlo nuevamente en nuestro debate –académico pero necesariamente político– y la astucia para defender su derecho a la voz. Sólo este juego puede suspender –pero siempre sometido a una atenta vigilancia– la función originalmente represiva de nuestros saberes, para recuperar la dimensión ética de nuestro trabajo intelectual.

Bibliografía comentada

Introducción

El epígrafe de Beatriz Sarlo proviene de “Retomar el debate”, uno de los capítulos de su *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002). El texto de Borges fue publicado en el diario *Clarín*, de Buenos Aires, el 13 de diciembre de 1984, y reproducido por Gustavo Bombini en *La trama de los textos* (Buenos Aires: Lugar, 2005). La frase de Néstor García Canclini proviene de su “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, publicado en la revista *Punto de vista* VII, 20 (mayo de 1984: 26-31), aunque tomamos la cita de *Diálogos en la acción* (primera etapa, 2004: 153-165). También fue reproducido como “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”, en la revista *Nueva Sociedad* 71 (marzo-abril de 1984: 69-78). La referencia de José Guilherme Cantor Magnani es a su artículo “Cultura popular: controversias e perspectivas”, en la *BIB*, la *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* 12 (Rio de Janeiro: 1982).

“En un texto de 2004, organizado por el pesimismo...” remite a mi “Nueve proposiciones en torno a lo popular. La leyenda continúa”, publicado en la revista *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* III, 23 (La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo de 2004: 27-38). La cita de Claudia Fonseca es a su *Familia, fofoca e honra. Etnografía de relações de gênero e violência em grupos populares* (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000). El libro de Alejandro Grimson y Mirta

Varela se llamó *Audiencias, cultura y poder*, y fue editado en 1999 (Buenos Aires: Eudeba).

La referencia al libro de García Canclini es a su ya clásico *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (México: Grijalbo, 1990; aunque uso la 2da. edición: Buenos Aires, Paidós, 2001). Igualmente clásico es el de Pierre Bourdieu, *La distinción* (Madrid: Taurus, 1979).

La referencia de Alberto Cirese es a su “Cultura popular, cultura obrera y lo elementalmente humano”, publicado en la revista *Comunicación y Cultura* 10 (México, 1983). La de Michel de Certeau procede de su artículo “La belleza del muerto”, en su *La cultura en plural* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999; el texto original se titula “La beauté du mort” y fue publicado en 1980). La de Carlo Ginzburg es a otro clásico: *El queso y los gusanos* (Barcelona: Muchnick, 1981, pero originalmente en Einaudi, 1976). Un clásico más es el de Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, originalmente editado en 1989). La breve referencia a Beatriz Sarlo es de otro de sus libros, *Escenas de la vida posmoderna* (Buenos Aires: Ariel, 1994).

La obra de John Fiske es amplia: tomamos la referencia a las fans de Madonna de su *Reading the Popular* (Londres y Nueva York, Routledge, 1989).

Capítulo 1

La relación entre Cortázar, Bártok y “los bombos” está tomada de su “Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas)”, en *Obras críticas/3* (Buenos Aires: Suma de Letras, 2004: 78). El epígrafe de Fernando Solanas proviene de su filme *La Hora de los Hornos*, de 1969 (está disponible en YouTube). Las citas de los cuentos de Cortázar son de la edición de sus *Cuentos Completos* (Buenos Aires: Alfaguara, 1996). Hay un buen artículo periodístico de Mario Goloboff, “Julio Cortázar y la leyenda antiperonista” (en el diario *Página 12*, 18 de octubre de

2014, disponible en la web) sobre la relación de éste con el peronismo: allí está la referencia a “Las puertas del cielo” como cuento antiperonista. El texto citado de Carlos Gamerro es “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, publicado en la colección editada por Guillermo Korn, *El Peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras* (Buenos Aires: Paradiso, 2007). La cita de Martha Savigliano procede de su “Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos: seguindo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires”, publicado en *Cadernos Pagu* 14 (2000: 87-127).

Si bien la primera edición del clásico de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, es de 1988 (Buenos Aires: Sudamericana), la cita del prólogo es de la segunda edición (Buenos Aires: Perfil, 2000) y hay una tercera, que mantiene el prólogo (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019). Los libros clásicos de Fernando Ortiz y Ángel Rama tienen múltiples ediciones: he usado la de la Editorial de Ciencias Sociales (La Habana, 1963) en el primer caso, y la de El Andariego (Buenos Aires, 2008), en el segundo. De Cornejo Polar, utilizo *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú* (Lima: Lasontay, 1980) y una nueva edición de *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: CELACP, 2003).

El libro de Valeria Añón es su tesis de doctorado, editada como *La palabra despierta: Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* (Buenos Aires: Corregidor, 2012). *La ciudad letrada*, de Rama, fue editado póstumamente en 1984; uso la edición de Montevideo: Arca, 1998. Las ideas de Aníbal Ford están diseminadas en varios de los artículos de su *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis* (Buenos Aires: Amorrortu, 1994), mientras que la idea del *paradigma indiciario* está centralmente en un artículo de Carlo Ginzburg titulado “Señales, Raíces de un paradigma indiciario”, con varias ediciones (uso la del libro *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Buenos Aires: Prometeo, 2013).

Las ediciones del *Facundo* son innumerables, aunque personalmente usé la primera de la que dispuse (Buenos Aires: CEAL, 1967). Las acotaciones de Ricardo Piglia están en su *La Argentina en peda-*

zos (Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993). El libro de Graciela Montaldo es *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires: FCE, 2016), mientras que de las también innumerables ediciones de *Los sertones*, de Euclides da Cunha, uso la cuidada edición argentina organizada por Florencia Garramuño (Buenos Aires: FCE, 2003).

La cita de Raymond Williams es de su *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001), mientras que la edición en español de su *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* es nuevamente la argentina (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003). Debo la indicación del relato del motín de 1692 a Valeria Añón: el texto de Sigüenza está disponible en la web como “Alboroto y Motín de México”. Mi edición de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, es la clásica de Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1991). La cita de Carlos Monsiváis proviene de *Los rituales del caos* (uso la edición de México: Era, 2013, aunque originalmente es de 1995). La cita de Eric Hobsbawm, que debo a Leandro Araoz Ortiz, es de su reseña a *Historia Popular y Teoría Socialista*, el gran libro de Raphael Samuel, publicada como “In Search of People’s History” (en la *London Review of Books*, III, 5, 19 de marzo de 1981: 9-10). La edición que uso de *Dialéctica del iluminismo*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer, es la porteña (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

Del clásico de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, manejo dos ediciones: la primera (Barcelona: Gustavo Gili, 1987) y la segunda (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998).

Sobre la vuelta ciclística a Colombia, recomiendo “Deporte y modernidad: caso Colombia. Del deporte en sociedad a la deportivización de la sociedad”, de David Leonardo Quitián Roldán (en la *Revista Colombiana de Sociología*, 36, 1, enero-junio de 2013: 19-42); sobre Cantinflas, cito el texto de Carlos Monsiváis “Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle” (en *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo, 1988) y el de María del Carmen de la Peza, “El ‘cantinflismo’ como síntoma. Pensar la nación desde sus márgenes” (en *De la Peza y Mario Rufer:*

Nación y estudios culturales Debates desde la poscolonialidad, México: UAM-Itaca, 2016); sobre el radioteatro, entre otros, debe verse el trabajo de Jorge Rivera y Eduardo Romano, “¿Existió el autor de radioteatros?” (en la compilación de ellos dos junto con Aníbal Ford, *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa, 1985).

La historia de Barbosa es ampliamente conocida en el mundo de los aficionados futbolísticos, pero la he desarrollado en mi *Historia Mínima del Fútbol en América Latina* (México: El Colegio de México, 2018). La cita de Renato Ortiz procede de su “Lo actual y la modernidad” (en la revista *Nueva Sociedad*, 116, noviembre-diciembre de 1991: 94-101). El artículo de Gilberto Freyre es “Foot-ball mulato” (en el *Diário de Pernambuco*, 17 de junio de 1938: 4). El libro de Mário Filho es *O negro no futebol brasileiro* (Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1964), mientras que el artículo de Carmen Rial más accesible es su “El invisible (y victorioso) fútbol practicado por mujeres en Brasil”, publicado también en la revista *Nueva Sociedad* 248 (noviembre-diciembre 2013). El célebre libro de Roberto da Matta es *Carnaval, malandros e herois* (Rio de Janeiro: Zahar, 1978), aunque recomendamos leer, para una adecuada comparación, el trabajo de Guillermo O’Donnell, *¿Y a mí qué me importa? Notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil* (Buenos Aires: CEDES, 1984).

El clásico libro de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, tiene varias ediciones en español (uso la de Madrid: Alianza, 1987).

La referencia a Pedro Infante y al luchador “El Santo” provienen del libro de Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular* (México: Universidad Iberoamericana-Conaculta, 2001), mientras que la cita de Carlos Monsiváis sobre este último es de, nuevamente, *Los rituales del caos*.

La cita de Pierre Bourdieu procede de su *Intelectuales, Política, Poder* (Buenos Aires: Eudeba, 1999), mientras que la de Maristella Svmapa es de su indispensable *Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo* (Buenos Aires: Edhasa, 2016).

Sergio Pujol ha escrito una hermosa biografía de María Elena Walsh, *Como la cigarra* (Buenos Aires: Emecé, 2011), pero estamos usando la nota publicada sobre su relación con Leda Valladares, “Piedra y camino” (en *Página 12*, 22 de julio de 2012). El libro de Matthew Karush es *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019). El texto de Hanif Kureishi se titula “Ocho brazos para abrazarte” y está compilado en *Soñar y contar. Reflexiones sobre escritura y política* (Barcelona: Anagrama, 2004).

El clásico *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, ha tenido gran cantidad de ediciones desde 1972 (tengo la de Buenos Aires: Siglo XXI, 2001). Santiago Gándara trabaja hace tiempo el concepto de *imperialismo cultural* (o su desaparición), como puede verse en “Imperialismo cultural en los estudios latinoamericanos de comunicación” (en *Revista Luna Roja*, 2, 2016, <http://revistalunaroja.com/?p=438>).

El primer texto de Enrique Dussel citado –así como los de Osvaldo Ardiles y Mario Casalla– provienen de una colección titulada *Cultura popular y Filosofía de la liberación* (Buenos Aires: García Cambeiro, 1975). El segundo es de una compilación propia de sus escritos, *Filosofía de la cultura y la liberación. Ensayos* (México: UACM, 2006).

La cita de Gramsci procede de *Literatura y Vida Nacional* (uso la edición de Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009). Los libros de Juan Carlos Portantiero y José Aricó son otros dos clásicos: *Los usos de Gramsci* (Buenos Aires: Grijalbo, 1999) y *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América latina* (Caracas: Nueva Sociedad, 1988), respectivamente. La cita de Ferreira Gular está en el trabajo de Gilmar Rocha: “Cultura popular: do folclore ao patrimônio” (en *Mediações*, 14, 1, enero-junio de 2009: 218-236). La referencia a Renato Ortiz es de su *Cultura brasileira e identidade nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985).

Las ediciones en español de la obra de Luigi Lombardi Satriani son *Antropología cultural: análisis de la cultura subalterna* (Buenos Aires: Galerna, 1975) y *Apropiación y destrucción de la cultura de las*

clases subalternas (México: Nueva Imagen, 1978). La de Alberto Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas* (México: Cuadernos de la Casa Chata, 1979). Sarah Corona Berkin, en “Flujos metodológicos desde el Sur latinoamericano. La zona de la comunicación y las Metodologías Horizontales” (en *Comunicación y Sociedad*, 30, Guadalajara, septiembre-diciembre de 2017: 69-106), llamó mi atención sobre las conferencias mexicanas de Cirese.

La canción citada de Daniel Viglietti es su “Dale tu mano al indio (Canción para mi América)”, grabada en su cuarto larga duración, publicado en Francia en 1968 por el sello Le Chant du Monde.

La compilación de Ford, Rivera y Romano fue mencionado más arriba, pero el fragmento citado es del trabajo de Aníbal Ford, “Cultura dominante y cultura popular”. La cita final de Cortázar procede del artículo de Mario Goloboff que ya mencionamos.

Capítulo 2

El epígrafe de Martín Caparrós es de su crónica “El mejor argentino” (en el diario *Crítica de la Argentina*, 7 de enero de 2010); las de Gustavo Marcovich y Alejandro Estivill las tomé de la compilación de José Antonio Farías Hernández, *Queremos tanto a Juanga* (México: Arteletra, 2017). He trabajado la obra de Sandro en mi “Gitanos y bombachas”, en el libro *Peronistas, populistas y plebeyos* (Buenos Aires: Prometeo, 2009), al igual que Matthew Karush en su *Músicos en tránsito*, ya citado. La frase de Jorge Fernández Díaz es de su artículo en el diario *La Nación*, “De pecador a hidalgo” (Buenos Aires, 5 de enero de 2010).

El Seminario de CLACSO se editó como *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica* (México: Gustavo Gili/FELAFACS, 1987). El de Lima, como Néstor García Canclini y Rafael Roncagliolo (orgs.), *Cultura transnacional y culturas populares* (Lima: Instituto para América Latina, IPAL, 1988). La reunión de Panamá la editó Hans Roeder como *De Superman a Superbarrios: comunicación masiva y cultura popular en los procesos sociales de América Latina; un libro de lectura* (Panamá: CEASPA, 1990).

La compilación de Ford, Rivera y Romano ya fue citada en el capítulo anterior. La metáfora del “mal de ojo” la usa Jesús Martín Barbero en “La televisión o el ‘mal de ojo’ de los intelectuales”, en la revista *Comunicación y sociedad* 29 (Universidad de Guadalajara, abril de 1997: 11-22), así como en el libro que publicara con Germán Rey, *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (Barcelona: Gedisa, 1999). Reaparece expandida en el libro conjunto con Sarah Corona Berkin, *Ver con los otros. Comunicación intercultural* (México: FCE, 2017). A la misma Sarah Corona Berkin le debo la indicación sobre el rol de las mujeres en el campo latinoamericano de comunicación y cultura, en su “El aporte de las mujeres a la investigación crítica de la comunicación en América Latina” (en *Comunicação & Educação*, xxiii, 2, julio-diciembre de 2018).

De los medios a las mediaciones ya fue referenciado en el capítulo anterior; la cita de Martín Barbero es de su introducción a la segunda edición, publicada por el Convenio Andrés Bello en Bogotá, en 2003 (en la página xxviii). Los otros artículos citados pertenecen al número 10 de la revista *Comunicación y Cultura*, editada en México en 1983.

Culturas Populares en el Capitalismo, de Néstor García Canclini, tiene dos ediciones (México: Nueva Imagen, 1982 y México: Grijalbo, 2002) con múltiples reimpresiones. El de Marilena Chaui es *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil* (São Paulo: Brasiliense, 1985). El de Alejandro Grimson y Mirta Varela, *Audiencias, cultura y poder*, lo citamos en la introducción. El famoso trabajo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” tiene infinitas ediciones, pero sigo fiel a la de *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

La bibliografía sobre Martín Barbero es extensa. Aquí cito a Amparo Marroquín, en su artículo “Pensar lo popular desde un lugar otro. La propuesta de Jesús Martín-Barbero como aporte y debate para una teoría sobre los lugares plebeyos de la cultura” (en *Revista Encuentros Latinoamericanos*, segunda época, iii, 2, julio-diciembre de 2019: 52-71), aunque también recomiendo el número dedicado por *Nueva Sociedad* (el 170, de noviembre-diciembre de 2000; especialmente el texto de Rosana Reguillo, “De mapas y rituales. Un libro transhumante”), el tomo de

homenaje coordinado por Omar Rincón, *Pensar desde el Sur. Reflexiones acerca de los 30 años de De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero* (Bogotá: FES Comunicación, 2018) y el número especial de la revista *Versión* editado por Rincón y André Dorcé, *La obra de Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero: más allá de las mediaciones y la hibridación* (México: UAM, 2017). Conozco también una tesis de maestría reciente, la de María del Carmen Cabezas, *La noción de lo popular desde la perspectiva de Jesús Martín Barbero: una aproximación a la génesis y trayectoria del concepto* (tesis de Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, 2019).

El trabajo citado de Guillermo Sunkel es *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política* (Santiago: ILET, 1985). Sunkel había estudiado en Birmingham, por lo que debe haber conocido de primera mano el “Encoding/Decoding” de Stuart Hall (en *Culture, Media & Language*, Londres: Hutchinson, 1980: 129-139). El texto de Sarlo en el volumen de CLACSO de 1987 es “Lo popular como dimensión tópica, retórica y problemática de la recepción”, mientras que su libro es *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina (1917-1927)* (Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985). El libro de Renato Ortiz es *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural* (São Paulo: Brasiliense, 1988).

Hay básicamente dos ediciones (y múltiples reimpresiones) del clásico de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*: la primera es la de 1990 (México: Grijalbo); la segunda, con un nuevo prólogo, es la de 2001 (Buenos Aires: Paidós). La referencia de Hugo Herrera Prado es a su “Transculturación narrativa: utopía programática modernizante”, publicado en *Acta Literaria* (52: 81-101), Primer semestre 2016). La cita de Jon Beasley-Murray es de su *Poshegemonía. Teoría política y América Latina* (Buenos Aires: Paidós, 2010), y la de Gareth Williams de su *The Other Side of the Popular. Neoliberalism and Subalternity in Latin America* (Durham: Duke University Press, 2002). Los otros libros de García Canclini citados son *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la global-*

ización (México: Grijalbo, 1994), *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 1999) y *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (Guadalajara: CALAS, 2019).

Otro clásico es *La Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, de Michel De Certeau (México: Universidad Iberoamericana, 1996, originalmente editado en francés en 1980). El libro del argentino Oscar Landi ya está un tanto olvidado, fue *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente: qué hace la gente con la televisión* (Buenos Aires, Planeta, 1992). El más famoso de los múltiples libros de John Fiske es *Reading the Popular* (Nueva York: Routledge, 1987), aunque puede buscarse también *Understanding Popular Culture* (Londres: Routledge, 1989). El trabajo de Jim McGuigan es “El populismo cultural revisitado” (en *Guaraguao*, año 4, 10, Especial Estudios Culturales, 2000: 30-53; fue publicado originalmente en Marjorie Ferguson y Peter Golding, *Cultural Studies in Question*, Londres: Sage, 1997).

El libro de 1994 de Renato Ortiz es *Mundialización y Cultura* (Buenos Aires: Alianza, 1997), pero su primera edición fue de 1994 (São Paulo: Brasiliense). Las dos citas de trabajos de Eduardo Romano son su libro *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana* (Buenos Aires: Colihue, 1993) y su artículo “Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares” (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial “20 años de cultura argentina”, 517-519, Madrid, 1997). El libro de Aníbal Ford, *Navegaciones* ya fue citado en el capítulo anterior; *Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo, lo citamos en la introducción, así como su *Tiempo Presente*. La metáfora pendular de David Morley es de su “Active Audience Theory: Pendulums and Pitfalls” (*Journal of Communication*, 43, 4, 1993).

El trabajo de Orozco Gómez sobre los estudios de recepción es su “Los estudios de recepción: de un modo de investigar a una moda, y de ahí a muchos modos”, publicado en la compilación de Florencia Saintout y Natalia Ferrante *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (Buenos Aires: La Crujía, 2006). La compilación es despareja: ilustra tan adecuadamente sobre el pobre trabajo argentino al respecto como sobre el peso mexicano en esta tradición de estudios, incluso des-

de perspectivas críticas como la de María del Carmen de la Peza Casares en su “Las tram(p)as de los estudios en recepción y opinión pública”, que también cito.

La primera formulación del concepto de *omnivorismo* está en el artículo de Richard Peterson “Understanding audience segmentation: from elite and popular to omnivore and univore” (en *Poetics*, 21, 1992: 243-258) y la segunda en “Problems in comparative research: the example of omnivorousness” (en *Poetics*, 33, 2005: 257-282). Las críticas al concepto pueden verse en los trabajos de Carlos Jesús Fernández Rodríguez y Riie Heikkilä, “El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo” (en *Revista Internacional de Sociología*, 69/3, septiembre-diciembre de 2011: 585-606), y de Omar Lizardo y Sara Skiles, “Highbrow omnivorousness on the small screen? Cultural industry systems and patterns of cultural choice in Europe” (en *Poetics*, 37, 2009: 1-23) y “After omnivorousness: is Bourdieu still relevant?” (en Laurie Hanquinet and Mike Savage: *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Londres: Routledge, 2016: 90-103). Citamos anteriormente a *La Distinción*, de Pierre Bourdieu, y *Lo culto y lo popular*, de Claude Grignon y Jean-Claude Passeron; pero no el trabajo de José Garriga Zucal, “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: roqueros” (en *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12, 2008). La cita de John Frow es de su *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

La referencia a Edward Palmer Thompson es a su monumental *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (originalmente de 1963, pero que usamos en su versión española de Barcelona: Crítica, 1989). Frederic Jameson recupera a Brecht en su *Brecht and Method* (Londres: Verso, 1998), y desarrolla la crítica a la plebeyización en *El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Barcelona: Paidós, 1991), discutido a su vez por Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad* (Barcelona: Anagrama, 2000). La referencia de Andreas Huyssen es a su *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1986), mientras que la cita de

Álvaro Cuadra es a su *De la ciudad letrada a la ciudad virtual* (Santiago de Chile: LOM, 2003).

Maristella Svampa se refiere a la cumbia en su *La modernización excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo* (Buenos Aires: Taurus, 2005). Trabajamos sobre ella con Malvina Silba en el artículo “Las manos de todos los negros, arriba’: Género, etnia y clase en la cumbia argentina” (en *Cultura y Representaciones sociales*, VIII, 16, México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, marzo de 2014).

El primer texto de Carlos Monsiváis sobre Juan Gabriel es su “Instituciones: Juan Gabriel” (en *Escenas de pudor y liviandad*, México: Era, 2003 [1988]), pero más tarde lo retoma en su crónica de los conciertos en Bellas Artes (en la edición 706 de la revista *Proceso* del 12 de mayo de 1990, en <https://www.proceso.com.mx/452693/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes> [revisado el 3/5/20]). La crónica de Nicolás Alvarado se tituló “No me gusta Juanga (lo que le viene guango)” (publicada el 30 de agosto de 2016 en el portal *Milenio*: <https://www.milenio.com/opinion/nicolas-alvarado/fuera-de-registro/no-me-gusta-juanga-lo-que-le-viene-guango> [revisado el 3 de mayo de 2020]). La referencia de Sarlo es a su ya citado *El imperio de los sentimientos*, así como la de Karush a *Músicos en tránsito*, de quien también recomendamos su *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).

El capítulo concluye “postulando, también, que hay zonas de la cultura popular –y de sus intersecciones con la cultura de masas– a las que sus estudiosos se siguen resistiendo, con tenacidad digna de mejores objetivos”. Eso podría ser dicho también de *El Chavo del 8*, el programa televisivo del cómico mexicano Roberto Gómez Bolaños, más conocido como Chespirito, posiblemente el ejemplo de la cultura de masas más transversal en toda América Latina, como lo demuestra el flamante volumen compilado por Daniel Friedrich y Erica Colmenares: *Resonancias de El Chavo del 8 en la niñez, educación y sociedad latinoamericana* (Buenos Aires: CLACSO, 2020; originalmente publicado como *Resonances of El Chavo del Ocho in Latin American Childhood, Schooling, and Societies*, Nueva York: Bloomsbury Press, 2017).

Entre otros pocos materiales latinoamericanos sobre cultura popular desde 1985 pueden citarse también al paraguayo Ticio Escobar: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (Asunción: Museo del Barro, 1986) y “Cultura y esfera pública en los tiempos del mercado” (en *Casa de las Américas*, 270, enero-marzo de 2013: 5-9); al guatemalteco Roberto Díaz Castillo, autor de *Cultura popular y clases sociales* (Guatemala: Centro de Estudios Folclóricos, CEFOL/Universidad de San Carlos de Guatemala, 2005, con una primera edición como *Cultura popular y lucha de clases*, La Habana: Cuadernos Casa, 1989) y al costarricense Guillermo Barzuna Pérez, autor de *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000; entre la utopía y el desencanto* (San José: Universidad de Costa Rica, 2005). Sobre el mismo periodo, es recomendable la compilación de trabajos de Jean Franco, *Critical Passions: Selected Essays* (Durham: Duke University Press, 1999).

Capítulo 3

El epígrafe de Mario Rufer es de su “El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial” (en Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier: *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales*, México: Gedisa, 2012).

El trabajo de Andrés Pérez-Simón, “Conceptualizing the Hollywood Biopic”, fue editado en *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* (Theatralia: The revue of contemporary thought on theatre culture, 17, 2, 2014: 50-59). La primera publicación de Leo Löwenthal sobre las biografías es “Biographies in popular magazines” (en *Radio Research, 1942-43*, P. F. Lazarsfeld y F. Stanton, eds., Nueva York: Duell, Sloan, and Pearce, 1944: 507-548), pero su texto más famoso es “The Triumph of Mass Idols”, recopilado en su *Literature, Popular Culture, and Society* (Palo Alto: Pacific, 1961).

El famoso texto de Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, está en su libro homónimo (Barcelona: La Piqueta, 1990).

La afirmación de Luis Ortega sobre las *biopics* está en la nota que Andrés Olascoaga escribió para la revista *Gatopardo* (7 de mar-

zo de 2019, en <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/pelicula-el-angel-luis-ortega/> [revisada el 4 de abril de 2020]). La crítica sobre el filme *El Ángel* es tan abundante como únicamente periodística: he citado dos textos, el del crítico Daniel Molina, “Cine y ética: algunas observaciones sobre El ángel, de Luis Ortega” (en el portal Nueva Ciudad, <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201808/38252-cine-y-etica-algunas-observaciones-sobre-el-angel-de-luis-ortega.html> [revisado el 8 de agosto de 2020]), y el de Florencia Angiletta y Joaquín Linne, “antes del incendio, populismo queer” (en la revista *Crisis*, 17 de septiembre de 2018, <https://revistacrisis.com.ar/notas/antes-del-incendio-populismo-queer> [revisado el 10 de agosto de 2020]). También recomendamos el de Fernando García, “Alta fidelidad. El asesino del pelo largo: Robledo Puch & La Joven Guardia”, en *La Nación* (25 de agosto de 2018, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/alta-fidelidad-el-asesino-del-pelo-largo-nid2165762> [revisado el 1 de septiembre de 2020]). Las andanzas de “La casa del sol naciente” están muy bien relatadas por Martín Graziano en “La hipnótica ‘casa de la perdición’ a la que le cantaron Sandro, Palito y The Animals” (en *La Nación*, 13 de agosto de 2018). Los versos citados de la canción “La casa del sol naciente” son de la versión grabada por Palito Ortega en su disco *Rock N’ Roll*, editado en Buenos Aires por RCA-Sony Music en 2017.

La polémica de Carlo Ginzburg con Michel De Certeau y Michel Foucault está en su ya citado *El queso y los gusanos*, pero remite a otro Foucault: el que edita *Yo, Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...* (Barcelona: Tusquets, 2001).

La caracterización de Gonzalo Aguilar está en su *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires: FCE, 2015). El artículo de Nemesia Hijós y Nicolás Cabrera es “Lo que abre y cierra Puerta 7: barras, violencia y espectáculo” (en *Página 12*, 16 de marzo de 2020).

La cita de Mara Viveros Vigoya es de su “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual” (en Careaga, Gloria. *Memorias del 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad*, México, 2008).

La idea de Diego Fischerman sobre 1969 como un “año maravilloso” para la música popular es una comunicación personal, que además desarrolló en una serie de charlas en el Centro Cultural Kirchner, en Buenos Aires, en 2019. La cita de Gilberto Giménez es de su introducción como coordinador, *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2017). La de Carlos Monsiváis es de su prólogo a la antología *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (México: Era, 2006).

Los textos de Mario Rufer son de sus artículos “Introducción: Nación, diferencia, poscolonialismo” (en Mario Rufer, ed., *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México: Itaca, 2012) y “La cultura como pacificación y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México” (en Carlos Salamanca Villamizar y Jeferson Jaramillo Marín, editores académicos, *Políticas, espacios y prácticas de memoria, Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina*, Bogotá: Editora de la Pontificia Universidad Javeriana, 2019). El trabajo que escribimos con Valeria Añon es “Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares” (en *Versión. Estudios de comunicación y Política*, 37, octubre-abril de 2016: 13-22).

El célebre artículo de Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?” fue originalmente publicado en 1988 (en Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana & Chicago, University UP: 271-313), y luego tuvo varias ediciones en español: la mejor, una cuidada edición anotada, es la de Manuel Asensi Pérez (*¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona: MACBA, 2009), de donde tomamos también su “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos” (9-39). Todo el número 37 de la revista mexicana *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, está dedicado a debatir el texto de Spivak (octubre-abril de 2016, en <http://version.xoc.uam.mx/>). Los textos indispensables de Ranajit Guha son *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (Barcelona: Crítica, 2002) y *Dominación sin hegemonía. Historia y poder en la India colonial* (Madrid: Traficantes de sueños, 2019 [primera edición en inglés: *Dominance without Hegemony*:

history and power in colonial India, Cambridge: Harvard University Press, 1987]). Es muy útil el trabajo de Dipesh Chakrabarty, “A Small History of Subaltern Studies” (en Henry Schwarz y Sangeeta Ray, eds., *A Companion to Postcolonial Studies*, Londres: Blackwell, 2005: 467-485). Puede verse también la crítica feroz de Vivek Chibber (*Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, London: Verso, 2013) y la respuesta de Spivak (“Postcolonial theory and the specter of capital”, en la *Cambridge Review of International Affairs*, 27:1, 2014: 184-198).

Las críticas de Silvia Rivera Cusicanqui al subalternismo están en *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), mientras que la cita de Ileana Rodríguez es de *Debates culturales y agendas de campo. Estudios culturales, Postcoloniales, Subalternos, Transatlánticos, Transoceánicos* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2011) y la referencia de Gustavo Verdesio es de “Colonialidad, colonialismo y estudios coloniales: un enfoque comparativo de inflexión subalternista” (en *Tabula Rasa*, 29, 2018: 85-106). El excelente libro de Abril Trigo es *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos* (Santiago: Cuarto Propio, 2012). La referencia de Alberto Moreiras es a su “¿Puedo madrugarme a un narco? Posiciones críticas en LASA” (en *Cuadernos de literatura*, xvii, 33, enero-junio de 2013: 76-89). La de John Beverley, a su *Latinamericanism after 9/11* (Durham: Duke University Press, 2011). Y la de Fernando Coronil, a su “Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States” (en *Poetics Today*, 15, 4, “Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America”, 1, Winter, 1994: 643-658). La bibliografía sobre el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos es amplia, y podría incluir el trabajo de Martín Lienhard sobre el testimonio (“Los testimonios populares y la cuestión de su lectura”, en Alfonso de Toro, ed., *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “hibridez” y “globalización”*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006: 309-322); el volumen editado e introducido por Hernán Vidal, *Treinta años de estudios literarios/culturales latinoamericanistas en Estados Unidos: memorias, testimonios, reflexiones críticas* (Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura

Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2008) y la mejor antología de los trabajos subalternistas, la de Ileana Rodríguez, *The Latin American subaltern studies reader* (Durham: Duke University Press, 2001). La polémica frente a los gobiernos postneopopulistas está bien planteada por Santiago Acosta en su “Posthegemonía y postsubalternidad: desencuentros del latinoamericanismo frente a la ‘marea rosada’” (en *Cuadernos de Literatura*, xx, 39, enero-junio de 2016: 28-40).

El trabajo de Gustavo Blázquez es su “Making Heritage –The Materialization of the State and the Expediency of Music: the case of the *cuarteto característico* in Cordoba, Argentina” (en Olaf Kaltmeier y Mario Rufer, *Entangled Heritages: Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*, Londres: Routledge, 2017), pero son imprescindibles también sus libros *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba* (Córdoba: Recovecos, 2008) y *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés* (Buenos Aires: Gorla, 2014). Los avatares del programa estatal “Fútbol para todos” están narrados en mi libro *Héroes, machos y patriotas. El fútbol, entre la violencia y los medios* (Buenos Aires: Aguilar, 2014).

Muy recientemente, Gabriel Kessler y Gabriela Benza publicaron un magnífico estudio sobre la desigualdad en América Latina luego de la etapa “progresista”: se trata de *Uneven trajectories. Latin American Societies in the Twenty-First Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020; fue inmediatamente traducido y publicado como *La ¿nueva? estructura social de América Latina. Cambios y persistencias después de la ola de gobiernos progresistas*, por Siglo XXI en Buenos Aires, pero sólo he consultado la edición original). La información sobre acceso a Internet en nuestros países está en Prats Cabrera y Joan Oriol, *La gobernanza de las telecomunicaciones: hacia la economía digital* (Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 2017).

La referencia a Ernesto Laclau y el populismo es especialmente a su *La razón populista* (Buenos Aires: FCE, 2004). Una discusión amplia y actual está en esta misma colección: en el libro de Claudia Briones, *Conflictividades interculturales* (Guadalajara: CALAS, 2019). Otra muy buena lectura sobre el tema es la de Benjamín Arditi, en su *La política*

en los bordes del liberalismo. *Diferencia, populismo, revolución, emancipación* (Buenos Aires: Gedisa, 2014 [2007]).

La cita de Ana Clara Azcurra Mariani es de su “Del obrero al subalterno: nuevas voces en la cinematografía contemporánea argentina” (ponencia en Congreso 2018 de LASA, Barcelona, España, 23 al 26 de mayo de 2018).

Capítulo 4

El epígrafe de Omar Rincón procede de su “Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities” (en Amado, Adriana y Omar Rincón, eds., *La comunicación en mutación*, Friedrich-Ebert-Stiftung: Bogotá, 2015: 23-42).

El libro de Claudia Fonseca ya fue citado en la introducción; el de Geoffrey Kantaris y Rory O’Byrne es *Latin American popular culture: politics, media, affect* (Woodbridge: Tamesis, 2013). Los datos económicos de la CEPAL provienen de su *Panorama Social de América Latina* (Santiago: CEPAL, 2019).

La discusión sobre el concepto de hegemonía puede revisarse en varios textos, aunque lo más útil es concentrarse en el número especial de *Políticas de la Memoria* (16, verano 2015/2016) dedicado a discutir *Poshegemonía*, de Jon Beasley-Murray (ya citado), así como el de *Theory Culture Society* (24, 2007).

El libro de José Manuel Valenzuela Arce es *Los estudios culturales en México* (México: FCE/Conaculta, 2003), donde también puede hallarse el de Esteban Krotz (“El estudio de la cultura en la antropología mexicana reciente: una visión panorámica”). La referencia a Guillermo Bonfil Batalla es a su clásico *México profundo. Una civilización negada*, editado por el CIEAS en 1987 y reeditado por Grijalbo en 1990 (ambos en México).

Ya hemos citado el libro de Gilberto Giménez de 2017, que dispara varias referencias: a Basil Bernstein (*Class, Code and Control*, cuatro volúmenes editados por Routledge en 1971); a Mike Savage, Fiona Devine et al. (“A New Model of Social Class? Findings from the BBC’ Great

British Class Survey Experiment”, en *Sociology*, 42, 2013: 219-250) a Yasmine Siblot *et al.* (*Sociologie des classes populaires contemporaines*, París: Armand Colin, 2015). Y, finalmente, a Olivier Schwartz, su “Peut-on parler des classes populaires?” (en *La vie des idées* [en línea], disponible en: <https://laviedesidees.fr/Peut-on-parler-des-classes.html> [revisado en marzo de 2020]). La referencia de este último a Richard Hoggart es a la edición francesa de su *The uses of literacy*, traducido al español como *La cultura obrera en la sociedad de masas* (Barcelona: Grijalbo, 1987, pero reeditado en Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; no deja de ser llamativo que termina editado en una colección de antropología, aunque el libro no tiene nada de antropológico).

Como referentes de estudios socioculturales marxistas, recomiendo a Eduardo Grüner, especialmente su *El fin de las pequeñas historias - De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002), y a Carlos Mangone, centralmente su tesis inédita de doctorado, *De La Nación a Ñ, de Sur a Punto de Vista. Conflictos y armonías del periodismo cultural y las formaciones intelectuales* (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2012).

La cita de Guillermo Ricca es de su “Clases subalternas: usos e invención política. Breve genealogía de una lectura impropia desde el sur” (en el número 37 de *Versión. Estudios de comunicación y Política* que ya citamos: 45-58). La de Massimo Modonessi es de su “Subalternidad. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo” (UNAM, Instituto de investigaciones sociales, 2012, en [//conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf)), aunque recomendamos también “Revolución pasiva y subalternización” (en *Ideas de Izquierda*, <http://www.laizquierdadiario.com/ideasdeizquierda/revolucion-pasiva-y-subalternizacion/>, 18 de enero de 2020). Sobre la relación entre cultura de masas y clase social, es muy interesante el artículo de David Morley “Mediated classifications. Representations of class and culture in contemporary British television” (en *European Journal of Cultural Studies*, 12, 4, 2009: 487-508). La tesis de maestría de Federico Álvarez Gandolfi sobre los “otakus” –los consumidores de cultura de masas japonesa– es un excelente ejemplo en el análisis de la persistencia de la clase

en los fenómenos de la cultura popular, incluso en el caso de consumos, teóricamente, distantes y globales, de un *cosmopolitismo pop*: la tesis se titula *Fanatismos contemporáneos y cultura de la convergencia* (tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2017).

El artículo que citamos de Pablo Semán es su “Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización” (en *Maguaré*, 23, Bogotá: UNC, 2009: 181-205), pero recomendamos también la lectura de su libro *Bajo continuo: exploraciones descentradas en cultura masiva y popular* (Buenos Aires: Gorla, 2006) y el volumen editado junto a Daniel Míguez, *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente* (Buenos Aires: Biblos, 2006). El libro de Sherry Ortner es *Antropología y teoría social: Cultura, poder y agencia* (Buenos Aires: UNSAM Edita, 2006). El trabajo citado de Denis Merklen es “Las dinámicas contemporáneas de la individuación”, editado en la compilación de Robert Castel, Gabriel Kessler, Denis Merklen y Numa Murard *Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desinstitucionalización del presente?* (Buenos Aires: Paidós, 2013).

El artículo de García Canclini sobre la resistencia artística es “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” (en *Estudios visuales 7. Retóricas de la Resistencia*, 2010: 15-37), y hemos citado a Beverly Best, “Over the Counter-Culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture” (en Steve Redhead, ed., *The Clubcultures Reader*, Londres: Blackwell, 1997). Pero son muy interesantes también los libros de Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Nueva York: Cornell UP, 1986); James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (México: Era, 2004 [1990]); y David Cousenz Hoy, *Critical Resistance* (Londres: MIT Press, 2005), así como el artículo de Lauren Langman “Punk, Porn and Resistance. Carnivalization and The Body in Popular Culture” (en *Current Sociology*, julio de 2008, 56, 4: 657-677). Aunque no la hemos utilizado aquí, propusimos una posible definición de resistencia en nuestro “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (editores):

Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular (Buenos Aires: Paidós, colección Estudios de comunicación/28, 2008: 31-58).

Los textos de Gustavo Remedi, Andrea Carriquiri y Javier García Liendo son del último número de la uruguaya *Revista Encuentros Latinoamericanos* (segunda época, III, 2, julio-diciembre de 2019), del que también recomendamos, para el panorama argentino, el artículo de María Graciela Rodríguez, “Mapas y cartografías des-centradas. Desafíos, balances y aportes en los estudios en cultura popular-masiva en la Argentina” (10-30). La referencia de Chiara Sáenz Baeza es a su “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*; Santiago: Observatorio de Opinión Pública/Universidad de Chile/SOCIAL Ediciones, 2018). Los otros textos de Remedi citados son “El apagón cultural y la música tropical uruguaya: Pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata” (en *Studies in Latin American Popular Culture*, 32, 2014: 3-30) y “El cielo y el infierno está aquí: Las culturas populares y el desafío de la gestión” (en *Cuadernos del CLAEH*, segunda serie, año 37, 107, 2018-1: 111-129).

La paráfrasis de Greil Marcus es de su imperdible *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX* (Barcelona: 1993 [1989]). La cita original dice: “Pero ahora las premisas de la vieja crítica estallaban en un dominio que nadie de la Escuela de Frankfurt, ni Adorno, ni Herbert Marcuse, ni Walter Benjamin, habría reconocido: en el corazón del culto al pop de la cultura de masas. Más extraño todavía: la vieja crítica de la cultura de masas que ahora desfilaba como cultura de masas aspiraba, al menos como algo proteico, a ser cultura de masas”.

Las citas de Fabiola Ferro y Leandro Aráoz son comunicaciones personales, en el contexto del equipo docente con el que dictamos el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La referencia a Libertad Borda es a su entrevista en el diario *Página 12* el 3 de mayo de 2020: “Pensar en el estado de la cultura en plena pandemia” (en <https://www.>

pagina12.com.ar/263270-pensar-en-el-estado-de-la-cultura-en-plena-pandemia [revisado el 3 de mayo de 2020]).

La referencia a Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier es a su volumen *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales*, ya citado. La cita de Bertolt Brecht, “Cinco dificultades para describir la verdad”, originalmente publicada en 1934, está en el sitio *Letralia* (<https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2018/02/15/bertolt-brecht-cinco-dificultades-para-escribir-la-verdad/> [consultado el 4 de mayo de 2020]). La cita de Rincón es de la misma publicación que su epígrafe (“Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities”, en Amado, Adriana y Omar Rincón, eds., *La comunicación en mutación*, Friedrich-Ebert-Stiftung: Bogotá, 2015: 23-42).

Otros materiales latinoamericanos recientes, dentro de lo que caracterizamos como una producción escasa, es el número 4 de la revista *Alter/nativas*, un número monográfico dedicado a *Popular Culture in Latin America* (Ohio State University, editada por Ab ril Trigo, <https://alternativas.osu.edu/en/index.html>, 2015). También, el artículo de María Ángela Cifuentes, “Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis” (en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 36, Quito, enero de 2010: 147-156); el libro de Rosalba Díaz Vásquez, María del Carmen Díaz Vásquez y Mario Martínez Rescalvo (orgs.), *Migración y cultura popular* (Chilpancingo, Guerrero: Universidad Autónoma de Guerrero, 2012); el de Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (coordinadoras), *Escenarios de la cultura y la comunicación en México: de la memoria al devenir cultural* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012); el artículo de Alejandro Ulloa Sanmiguel, “El tiempo y el espacio, el cuerpo, y el lenguaje: otra aproximación a la cultura popular” (en *Revista Nexus*, 15, Cali: Universidad del Valle, 2014: 62-93); y finalmente, la compilación de Eduardo González Castillo, Jorge Pantaleón y Nuria Carton de Grammont (orgs.), *Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas* (Nueva York: Peter Lang, 2016).

Por supuesto, hay mucho más para leer. Y esperemos que haya aún más. Esa es la apuesta final de este libro.

AUTOR



Pablo Alabarces

Es doctor en Sociología por la University of Brighton. Es Profesor Titular de Cultura Popular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Sus investigaciones comprenden estudios sobre las culturas populares y las culturas futbolísticas; es considerado uno de los fundadores de la sociología del deporte latinoamericana. Entre sus catorce libros publicados están *Fútbol y Patria* (2002, publicado en Alemania por Suhrkamp en 2010), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (2008, compilador), *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios* (2014, ganador del segundo Premio Nacional de Ensayo Sociológico en 2018) e *Historia Mínima del Fútbol en América Latina* (2018).

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN



Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación

Coordinación editorial

Iliana Ávalos González

Jefatura de diseño

Paola Vázquez Murillo

Cuidado editorial

Javier Alejandro Dueñas
Mariana Hernández Alvarado

Diseño de la colección

Paola Vázquez Murillo
Pablo Ontiveros

Diagramación

Cecilia L. R.