

Lenguajes en intersección: "culto" y "popular" en la configuración del campo musical

OCTAVIO SÁNCHEZ

Músico mendocino, percusionista de música popular latinoamericana, con presentaciones en Argentina, Chile, Italia, Francia y España. Se desempeña además como compositor y arreglador de distintas agrupaciones instrumentales. En el campo de la musicología ha presentado ponencias en encuentros internacionales como el Primer Coloquio Internacional Musicología y Globalización, Casa de las Américas (La Habana, octubre de 1999) y el Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. IASPM (Bogotá, agosto de 2000). Como docente, desarrolla su actividad en la Universidad Nacional de San Luis, en la carrera de Producción Musical, al frente de la asignatura Lenguajes Musicales 11, espacio institucional que es aprovechado con fines de investigación, buscando decodificar algunas músicas populares de América Latina.

osanchez@uns.edu.ar
sanchezoctavio@hotmail.com
octaviosanchez@hotmail.com

A partir de evidenciar algunas de las acepciones más cristalizadas del término "popular", se propone quebrar la identidad popular/masivo y superar la dicotomía culto/popular y generar otra dimensión en el análisis de las producciones musicales. Desde esta configuración, se construye - con fines analíticos - un sistema que involucra, por un lado, el par culto/popular -pensado como un continuo de intersecciones entre lenguajes- y, por el otro, el concepto masividad.

El análisis que se desprende del sistema lenguajes musicales/masividad, donde se manifiestan los cruces entre los lenguajes utilizados en las producciones musicales, se potencia mediante la aplicación de otros modelos que pueden permitirnos visualizar intersecciones en los públicos, es decir en la recepción y en los consumos.

*"Estudiar la cultura requiere, entonces,
convertirse en un especialista de las intersecciones".
Néstor Carcía Canclini*

Intentaremos reflexionar sobre algunas facetas del campo de la música en la provincia de Mendoza. Para ello pondremos en relación distintos factores determinantes de la actividad musical en particular y del mundo de la cultura en general, considerando aspectos tanto de producción como de recepción y consumo.

Con frecuencia se utilizan sin demasiada precisión conceptos como "culto", "popular", "masivo", superponiendo u oponiendo significados. A partir de poner en evidencia algunas de las acepciones más cristalizadas del término "popular", sin pretensiones de llegar a últimas definiciones pero ensayando una visión crítica, intentaremos dar cuenta de las tensiones, cruces y convergencias existentes en el campo de la música cuando se hacen interactuar estos conceptos diferenciados.

Buscaremos apartarnos de la identidad popular/masivo y, al mismo tiempo, superar la dicotomía culto/popular al intentar comprender, desde categorías de la sociología de Pierre Bourdieu, la naturaleza de las innegables diferencias. Pero además mostrando ejemplos tomados de las prácticas musicales, de la vida real de los instrumentistas, de los públicos y

de los cruces entre lenguajes musicales, y, con la misma finalidad de ver más allá de las divergencias, ensayaremos un trabajo sobre las intersecciones. Para esto, pondremos a prueba algunas herramientas analíticas aún no terminadas, categorías "en construcción" pero que pueden servirnos para visualizar posiciones y relaciones entre hechos de producción y recepción en el campo artístico musical.

Algunas ideas sobre "popular"

El concepto "popular" ha sido construido desde distintas perspectivas. Aspiramos a identificar algunas de ellas mediante un abordaje crítico. No pretendemos una revisión exhaustiva de líneas de pensamiento, autores o bibliografías, sino simplemente poner en evidencia el complejo espectro semántico que implica la utilización de estos conceptos y sus relaciones, buscando activar mecanismos de precaución. Algunos de los puntos de vista que consideraremos podrán ser complementarios, otros serán generadores de tensiones. De todas maneras, como veremos, las acepciones se entrecruzan conformando una red que nos ayudará a comprender de una manera menos ingenua el campo de la producción y la recepción de la música en nuestro medio.

a) "Popular" referido a "clase popular" o "el pueblo". Considerando la oposición hegemonía/subalternidad, se concibe a lo "popular" como sinónimo de clase subalterna. Además, con relación a los bienes culturales el concepto se bifurca, ya que puede entenderse como lo que produce el pueblo o lo que éste consume,¹ aunque esté producido -con fines de consumo por otros, no necesariamente pertenecientes a los sectores populares. En el campo de la música, desde esta perspectiva tiene cabida en la categoría de "popular" tanto una canción compuesta por un obrero de la construcción y tocada por su banda de rock en un barrio de Las Heras, como una cumbia hecha en Buenos Aires por un compositor, a medida del gusto predominante, previamente calculado a partir de mediciones de *rating* en el conurbano bonaerense.²

b) "Popular" como cualidad asociada a lo "masivo" o identificada con ello. Esta definición implica una cierta pasividad de la "masa". Por ende, se piensa fundamentalmente en lo que se consume, y sobre todo en cuánto. Suele verse al pueblo entonces como víctima de los medios masivos de comunicación que imponen los productos de la industria cultural. Desde este punto de vista, aquel rockero

lasherino que sólo toca en su barrio, que no accede a una difusión masiva, no hace "música popular". Para este tipo de producciones generadas lejos del único centro de poder (en cuanto a sede de importantes empresas dueñas de multimedios), es decir Buenos Aires, las posibilidades de proyección son nulas. En general, un grupo musical del interior del país sólo puede ser difundido masivamente en su lugar de origen si previamente ha aparecido en los programas producidos por Tinelli o Mateyco desde la Capital Federal; y sus discos compactos se encontrarán en las disquerías mendocinas siempre y cuando tenga un contrato con la Sony Music (sucursal Buenos Aires) y desde allí se distribuya al resto de la Argentina.

c) Pero no todo arte que tenga como destinatario al pueblo tiene aspiraciones de masividad. Pensemos en el teatro de Bertolt Brecht, con pretensiones de crear conciencia y hasta de llevar a la acción al espectador, superando la emoción de la representación. En este sentido, "arte popular" es una manifestación para el pueblo, con aspiración de movilizado políticamente, y que necesariamente debe anclar en sus particulares formas de expresión, reelaborándolas y enriqueciéndolas, para que el mensaje pueda ser comprendido. Las intenciones didácticas brechtianas chocan a las claras con estribillos del tipo "... *quiero tomar mucha cerveza y cumbia pa' bailar... quiero tener muchas mujeres para poderlas amar*", tan frecuentes en la hoy llamada "cumbia villera", variante del difuso género conocido masivamente bajo el poco feliz rótulo de "música tropical", heredero argentino de la cumbia colombiana.³

d) En el cruce entre masividad e intención política encontramos otra manera de concebir lo "popular". Es la que se asocia con la idea que una parcialidad ideológica puede tener acerca del "destino histórico" de una nación o de un sector de la población al que se quiere reivindicar, generalmente sectores de bajos ingresos, proletariado, oprimidos, interpretando a esos grupos y a sus manifestaciones como el lugar donde "reside la entidad motora y revolucionaria". [Bolleme, 1990: 147]. En su versión extremista, solamente es "popular", entonces, toda creación que ponga en evidencia ese sentido reivindicatorio, que esté a favor de ese destino o que sintonice con ese rumbo, apelando a esa cualidad supuestamente intrínseca: ese potencial revolucionario. Por ejemplo, desde gran parte de la izquierda

sudamericana de los '60 y 70, la canción de protesta era el paradigma de música popular. Expresiones como el jazz, en todas sus variantes instrumental es, no merecían esta calificación. Es más, junto con el rock eran frecuentemente rotuladas de burguesas, imperialistas o antipopulares y señaladas como nuevas formas de colonialismo.⁴

e) Por otro lado, en ciertos discursos peligrosamente cercanos al nacionalismo suele identificarse "popular" con "nacional". Cuando se pregona, insistente e inseparablemente, una cultura "nacional y popular", suele terminarse en la lamentable afirmación de que "lo que no es nacional no puede ser verdaderamente popular".⁵ El problema radica en que al ser el concepto de nación una construcción, el rótulo de nacional se ha manipulado a lo largo de la historia según los intereses de los dueños del poder político. Pensemos en la relación entre el rock argentino y las dictaduras militares de los 70, con censuras, persecuciones. Música señalada como extranjerizante y artistas tratados de subversivos y traidores. Pensemos también cómo, desde el conflicto de Malvinas, el género es legitimado con el título de "rock nacional".

f) Con pretensiones de representatividad: la "voz del pueblo". Se trata de una posición tomada por algunos artistas o atribuida a éstos por críticos y públicos. Entonces, ese músico es "popular" porque representa al pueblo, dice lo que éste no puede decir porque no tiene los canales adecuados. Y esto va más allá de reivindicaciones de clase, porque el individuo puede verse representado también en el terreno sentimental o en aspectos que tienen que ver con la identidad cultural local, genérica, generacional o con la situación geográfica. De aquí que surjan ciertos apelativos como "el cantor de los cien barrios porteños", "la novia de América" o "el viñatero cantor". Al igual que con los géneros musicales, suelen ser rótulos impuestos por la empresa con la que el cantante tiene contrato, por cuestiones de comercialización. En otros casos, es el mismo artista el que busca reflejarse en un sector, comunidad o cultura determinada.⁶

g) Otras son las consecuencias cuando se parte de la idea que asocia "popular" con "pueblo" en el sentido de cultura particular, es decir lo que está entroncado con una tradición, etnia, nación o cualquier otro colectivo sociocultural, situado espacial y temporalmente. Se pueden hacer aquí consideraciones semióticas, hablar de lenguajes musicales (y no de lenguaje en singular), núcleo de elementos que sedi-

mentan, núcleo de invariantes, estilemas, texto - código,⁷ entre otros. Pero desde una perspectiva esencialista puede llevarse a un extremo este concepto y considerar que las producciones artísticas que no siguen fielmente una tradición, los artistas que no continúan cultivando las formas tal como las concibió la generación anterior, se alejan del pueblo y dejan de ser populares. Frecuentemente el tradicionalismo folclórico ha estado más cerca de entender la música popular como una pieza de museo⁸ que como una forma artística. Los mismos que se declaran "defensores de lo nuestro" terminan excluyendo a los creadores y sentenciando a morir aquello que quieren proteger. Los efectos nocivos del esencialismo se potencian desde el concepto nacionalista de cultura "nacional y popular", que vimos más arriba.

h) Idea de "popular" como lo opuesto a "culto". En música, sintéticamente esta oposición se basa en dos elementos. Primero, el repertorio con el que se trabaja, atendiendo al grado de consagración de los compositores de las obras a ejecutar. En este sentido se ha impuesto el término "música clásica" como opuesto a "música popular". El segundo elemento tiene que ver con la formación de los músicos intérpretes, dónde y con quién estudiaron, las prácticas de producción, si manejan los códigos de lectoescritura, si improvisan, etcétera. Tanto repertorio como habilidades de ejecución están relacionados con el lugar donde se aprende, es decir si dentro o fuera del sistema académico, la universidad, el conservatorio oficial y otros.⁹ En este sentido, considerando la legitimación académica, todo lo que circula por estas instituciones (en general "lo clásico") toma el lugar central, hegemónico, y la música generada fuera de ellas (esa otredad construida como "lo popular") se sitúa en la periferia. Así como en el punto a) partíamos de la oposición hegemonía/subalternidad considerando la posición social, es decir la pertenencia a una clase social determinada, el sustento de la definición de "popular" como opuesto a "culto" parte de la oposición dominante/dominado pero con respecto a la posesión de capital simbólico. Ambas son relaciones de dominación pero que no pueden homologarse. [Grignon y Passeron, 1991: 21-26].¹⁰

La dicotomía culto/popular

Haremos algunas breves reflexiones que se desprenden de considerar los conceptos culto y popular como opuestos. Gran parte de la

música contemporánea pone en crisis esta última perspectiva. Por un lado, actualmente existen compositores e intérpretes de distintos géneros populares con una sólida formación, músicos que poseen lo que antes era exclusivo patrimonio del mundo culto: los códigos de lectoescritura musical. Los niveles alcanzados por algunas formas provenientes del tango, jazz, salsa o rock (y todas las fusiones desarrolladas en la última mitad del siglo XX) son un buen ejemplo de que ya no basta con aprender a tocar algún instrumento en el patio de la casa de algún viejo músico del barrio, aunque este tipo de prácticas sean absolutamente necesarias para la incorporación de ciertos elementos de algunos lenguajes. Por otro lado, poco se ha hablado de la rica tradición oral existente en el mundo de la música culta, sobre todo en la enseñanza de la ejecución de instrumentos y estilos, "secretos" interpretativos que transitan de maestro a discípulo, de generación en generación. Ello es más evidente si consideramos la circulación de innovaciones de obra a obra, con su consiguiente sedimentación; o las marcas dejadas por algunos compositores en sus involuntarios continuadores. Es que no todo puede dejarse escrito en una partitura. En consecuencia, asociaciones tan frecuentes como identificar culto con escritura y popular con tradición oral no tienen vigencia en la música de nuestro tiempo.

Desde la perspectiva que opone culto y popular se ha construido otra asociación al identificar el primer elemento con "modernizante" y el segundo con "tradicionalista". Es decir, se ha visto a la música académica como la que va adelante, haciendo punta en cuanto a técnicas de composición, ejecución, etcétera, y a la música popular como arraigada en el pasado y parasitaria de las innovaciones y progresos logrados por la culta. Esta óptica puede tener bases firmes atendiendo al movimiento musical europeo y estadounidense, aunque son afirmaciones que necesariamente deberían matizarse. Sin embargo, el mundo cercano de la música culta, nuestro medio mendocino, está impregnado de ese sentido tradicionalista atribuido a la popular. Basta con recorrer la programación de las dos agrupaciones sinfónicas de nuestra provincia y veremos que la ejecución de obras del siglo XX es insignificante frente a la frecuencia con que se programan composiciones de periodos anteriores. La estética culta suele reclamarle a la música popular una modernización o un

despegue de la tradición que no le exige a la actividad musical académica.

Otra consecuencia de confrontar culto y popular es la construcción de los significados desde la oposición cultura oficial! cultura popular, configurando un mapa que sitúa, por un lado, a lo oficial asociado a lo culto y, por otro, a lo popular como el lugar de resistencia a lo institucionalizado. Desde el ámbito estatal esta perspectiva ha servido de móvil a políticas culturales ¹¹ favorables a la llamada democratización de la cultura, es decir tomar la cultura rotulada como "alta" o "universal", pensada como "la cultura", y llevarla a las clases populares, pensadas como "sin cultura" o poseedoras de una cultura con escaso valor. Frecuentemente, esta posición se imbrica con un fuerte centralismo administrativo.¹²

Por el contrario, en manifestaciones propias de populismos, la cultura oficial suele apropiarse de las expresiones populares, utilizándolas para sus propios fines, explotando sentimientos cercanos al nacionalismo y contando a veces con la colaboración de algunos artistas. Pensemos en el fenómeno *Argentina en Mendoza*, con el empresario Raúl Moneta y los funcionarios disfrazados de gauchos, exaltación de la religiosidad popular oficial, celeste y blanco por doquier, pancartas del gobierno y del banco provincial, todos los folcloristas del circuito de festivales del verano argentino, y el récord de taquilla de los espectáculos musicales en Mendoza (50.000 espectadores). Todo ello resultado de la simbiosis oficial-popularmasivo, la más eficaz de las estrategias de *marketing* en este lado del mundo.¹³ Un Estado con estas prioridades, ¿qué interés puede tener de promocionar un festival de orquestas sinfónicas, otorgar un subsidio a un grupo de cámara o crear un conservatorio provincial de música con sucursales en los departamentos?¹⁴

Desde este tipo de políticas culturales, la música culta toma una posición periférica con respecto al núcleo que constituyen algunas músicas populares. Lo mismo sucede con la industria discográfica, los medios masivos de comunicación y las empresas de organización de espectáculos, cuyo motor es el consumo. Actualmente la modalidad de empresas multimediales acentúa esta condición hegemónica: al estar casi todas las vías de difusión en unas pocas manos, ciertas músicas son prácticamente inexistentes, entre ellas gran parte de la culta.

Superando la dicotomía

Algunos conceptos presentes en la obra de Pierre Bourdieu pueden ayudarnos a comprender algo sobre la naturaleza de esta dicotomía.¹⁵ Cuando se pierde la noción de que las producciones artísticas, necesariamente situadas y fechadas, suscitan disposiciones y criterios estéticos particulares, se tiende a universalizar esas normas y a juzgar otras manifestaciones artísticas bajo esos parámetros, silenciando las "...condiciones históricas y sociales de posibilidad de esta experiencia". La íntima relación entre *habitus* y campo, de mutuo condicionamiento, facilita y permite la percepción de la obra de arte perteneciente al "propio" campo artístico: "La experiencia de la obra de arte como inmediatamente dotada de sentido y valor es un efecto de la coincidencia entre las dos caras de la misma institución histórica, el *habitus* culto y el campo artístico, que se fundamentan mutuamente...". [Bourdieu, 1995: 420-425]

De aquí la dificultad de interpretar desde el *habitus* de un campo obras pertenecientes a otro, ignorando las condiciones sociales e históricas de producción de la obra y de institución de ese campo. La doble historización propuesta por Bourdieu no se limita a explicitar los marcos históricos y sociales de la obra a interpretar y de la mirada que interpreta. Implica, además, contextualizar esta doble institución: del campo en el que esa producción es considerada artística y de las disposiciones estéticas del campo del que percibe. De esta forma, la percepción y la reflexión consciente de estas condiciones nos pone en camino de superar la dicotomía culto/popular. Por el contrario, ignorar estas disposiciones "significa condenarse a una 'comprensión' anacrónica y etnocéntrica que tiene todas las posibilidades de ser ficticia". [Bourdieu, 1995: 454].

Desde la práctica, los que superan la dicotomía culto/popular son los verdaderos protagonistas de la ejecución musical, ya que la circulación de música y músicos entre estos ámbitos frecuentemente tenidos por opuestos es mucho más amplia de lo que se cree. Por ejemplo, en nuestra provincia más de la mitad de los integrantes de las orquestas de música mariachi (cuyo circuito lo constituyen bodas, cumpleaños, fiestas de todo tipo, es decir lo opuesto al ícono "teatro") son instrumentistas de la Sinfónica de la UNCuyo o de la Filarmónica Provincial, que conviven con músicos con otra formación, en su mayoría

autodidactas, pero con un profundo conocimiento de los lenguajes populares que interpretan.¹⁶ Otra muestra de estos cruces donde se supera la oposición es el rico movimiento coral mendocino, cuyos repertorios están integrados en gran parte por obras populares arregladas con técnica académica.¹⁷ Esto sucede en menor medida en los conjuntos de música de cámara, pero ya no es sorpresa encontrarse con una obra popular entre las clásicas.¹⁸ Además, cuando se han ejecutado obras sinfónicas del siglo XX en las que la composición incluye saxofón,¹⁹ las orquestas de nuestra provincia han debido contratar a algún músico de jazz o de alguna banda militar, ya que recién desde 1998 se enseña este instrumento en la Escuela de Música de la UNCuyo.

¿Dónde queda entonces la oposición? No podemos dejar de reconocer que hay dos universos con características que los identifican, pero esto tiene que ver con entender los géneros musicales como lenguajes, partiendo de comprender que han sido generados en otras condiciones culturales, históricas y sociales, es decir en "campos más o menos concordantes", pudiendo originar "*habitus* divididos, incluso desgarrados" con base en esas discordancias [Bourdieu y Wacquant, 1995: 87] Aunque existan fuertes tensiones en los campos educativos, de políticas culturales y de la industria cultural, no hay un divorcio en lo intrínsecamente musical. Creemos que se supera la dicotomía al hacer estas consideraciones sociosemióticas que involucran el uso de los códigos de lectoescritura y los elementos distintivos de los lenguajes musicales.²⁰

Esta variedad de factores a considerar rompe la polarización de las músicas entre cultas o populares y nos permite organizarlas gradualmente, no de más culto a menos culto, pero sí de acuerdo al uso de un lenguaje con mayor o menor presencia de elementos característicos de lenguajes de tradición culta o de lenguajes populares. En sintonía con la cita inicial de este trabajo [García Canclini, 1998: 39], la producción musical se constituye en una zona privilegiada en cuanto a la existencia de intersecciones y cruces, tensiones y convergencias, espacios ideales para el estudio de la cultura.

El sistema lenguajes musicales/masividad

A modo de ensayo, proponemos trabajar sobre un sistema que involucre por un lado el par culto/popular, pensado como un continuo de intersecciones entre lenguajes, y por otro el

concepto masividad, usando como parámetro la cantidad de público que ha asistido a un determinado concierto o que ha tenido acceso a una producción discográfica o a la transmisión radial o televisiva de un espectáculo musical. Enfatizamos que desde esta perspectiva tomamos "popular" y "culto" independizándolos de "masivo", lo que nos permite confrontar estos conceptos al haberlos diferenciado, y generar otra dimensión en nuestro análisis.

Para aproximarnos a un análisis del campo, consideramos pertinente buscar un modelo que involucre en una sola ecuación los conceptos "música culta", "música popular" y "masividad", una vez diferenciados sus significados. Después de una primera etapa de recolección de datos, mediante numerosas entrevistas y consultas a archivos periodísticos,²¹ nos pareció conveniente ordenar lo recopilado en un sistema de ejes, donde el de abscisas (coordenada horizontal) hace referencia a los lenguajes musicales utilizados por determinada obra o agrupación según nuestra propuesta de organización gradual del continuo culto/popular (presentada al final del párrafo anterior), y el eje de ordenadas (vertical) da cuenta de la recepción inmediata²² de ese acontecimiento musical, expresada en la cantidad de público.

En el Gráfico 1 hemos ubicado distintos eventos relacionados con la ejecución musical en Mendoza durante el año 2000.²³ De tal forma que mientras más a la derecha se encuentra un evento, significa que esa producción hace uso de un lenguaje musical más cercano a lenguajes populares sin tanta evidencia del uso de lenguajes asociados a lo culto. Por este motivo es que el punto identificado como "Festival de la Tonada" se encuentra en el extremo de la derecha.²⁴ Una producción de la zona central, ni tan a la derecha, ni tan a la izquierda, hace referencia a una composición o concierto donde se encuentran elementos de ambos universos; por ejemplo el repertorio de "Joan Manuel Serrat" está constituido básicamente por canciones con estructuras que podemos asociar a lenguajes populares pero frecuentemente con arreglos instrumentales realizados por músicos con formación académica y con la participación de instrumentistas necesariamente lectores para interpretar esos arreglos. Una producción ubicada en el extremo de la izquierda evidencia un uso prácticamente exclusivo de los lenguajes que podemos identificar como cultos; el evento "Orquesta

Filarmónica de Mendoza' (2)" corresponde a una presentación de esta agrupación con un repertorio basado en obras escandinavas del siglo XX con un lenguaje para nada cercano a lo que podemos leer como popular. Compárese con "Orquesta Filarmónica de Mendoza (1)", mucho más a la derecha, donde se hace referencia a un concierto de la misma orquesta provincial pero con obras europeas y versiones sinfónicas de música popular cuyana.

Con respecto a la ubicación en el sentido de las ordenadas, mientras más arriba se encuentra un evento, significa que mayor número de público ha participado directamente. Las cifras sobre el eje vertical dan cuenta de esa cantidad.²⁵ Continuando con los ejemplos de la Orquesta Filarmónica, la diferencia de alturas en el gráfico da cuenta de muy distintos niveles de convocatoria. El evento señalado con (1) se realizó en la explanada de la Casa de Gobierno, con apoyo publicitario que enfatizaba el componente popular del repertorio, con entrada libre y gratuita, en una espléndida noche de diciembre; logró una audiencia de 2.200 espectadores. En cambio, el concierto de música escandinava, indicado con (2), a pesar de haberse realizado dentro de un ciclo de presentaciones (Viajes Filarmónicos, serie de cinco conciertos en el Teatro Municipal Mendoza), hecho que suele asegurar una difusión más extensa, tuvo que competir en horario con la transmisión por televisión de un partido de la Selección Nacional de Fútbol, con la consecuente escasez de público.²⁶

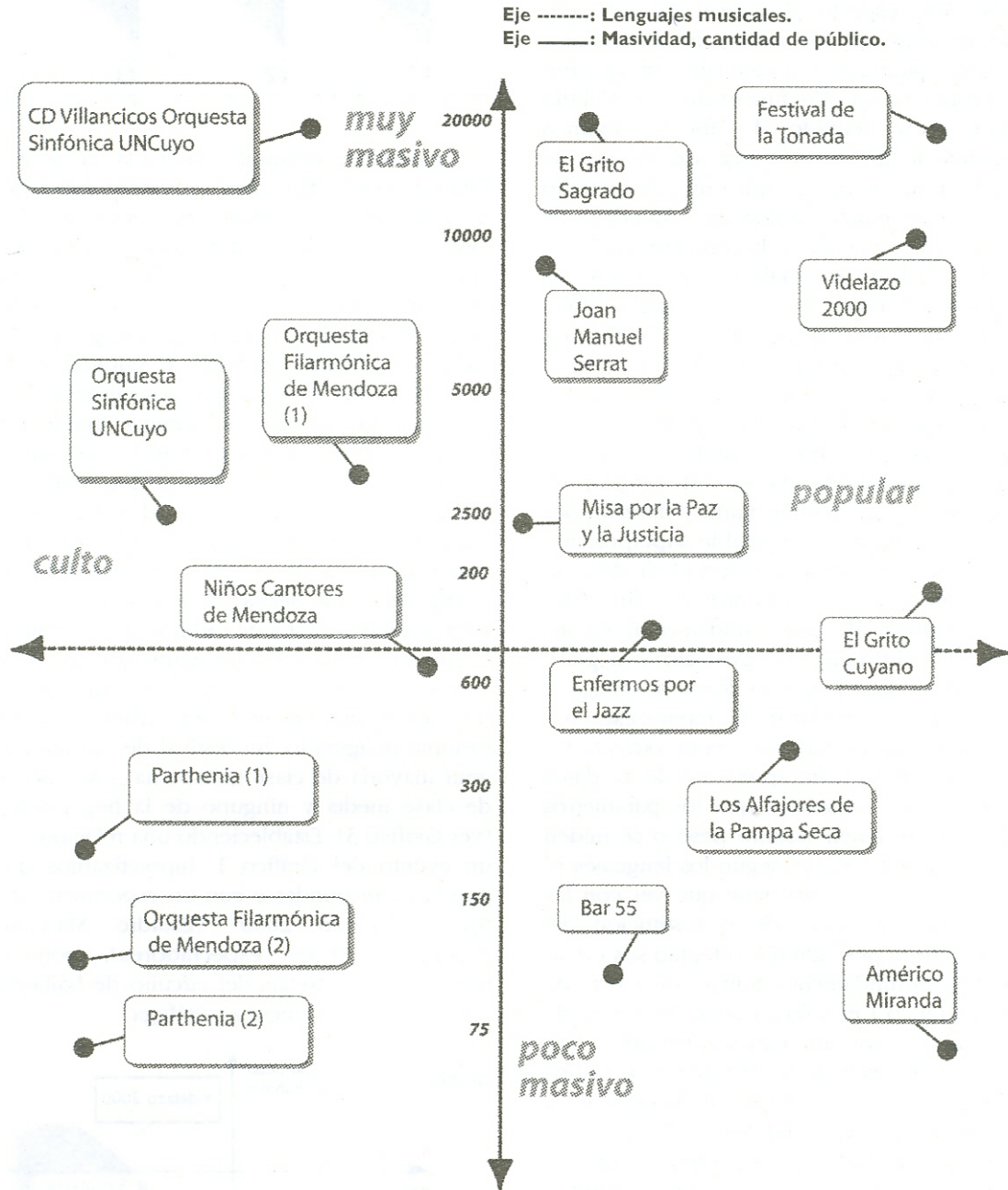
En síntesis, cada evento está ubicado en el plano según un par de coordenadas de tal forma que un elemento del par indica su relación con los lenguajes musicales y el otro expresa la cantidad de público y da cuenta de una mayor o menor masividad del acontecimiento. El evento "CD Villancicos Orquesta Sinfónica UNCuyo" hace referencia a una grabación en disco compacto que realizó esta agrupación musical²⁷ y que fue distribuida durante el mes de diciembre con el diario *Los Andes*. La edición fue de 20.000 copias. Por otro lado, en el repertorio y en los arreglos están presentes algunos lenguajes populares pero la sonoridad general tiene más que ver con lenguajes cultos.²⁸ Por lo tanto, lo ubicamos muy arriba y bastante a la izquierda. Contrastando con esta producción, incluimos a "América Miranda", uno de tantos músicos de folclore cuyano cuyo circuito son pequeñas

peñas del interior de la provincia (la zona Este, para el caso de don América). De ahí la posición muy abajo (muy frecuentemente menos de cincuenta espectadores) y muy a la derecha (lenguaje prácticamente folclórico, atendiendo a la concepción ortodoxa).

De esta forma podemos visualizar fácilmente distintos eventos del campo de la

producción musical y someterlos a una lectura crítica, intentando dar cuenta de las causas y consecuencias de la posición de estas manifestaciones y dando lugar a la confrontación entre algunas de ellas, así como al señalamiento de posibles tensiones, descentramientos o superposiciones.

Gráfico I



Algunas proyecciones del modelo propuesto

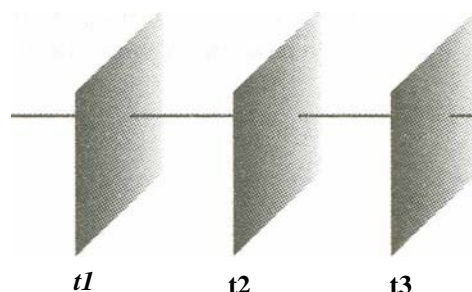
Evidentemente, son muchos los obstáculos que encontraremos en la construcción de los datos. En el sentido horizontal, debemos ser conscientes de que según la formación, las preferencias y las prácticas de cada profesional que componga o lea este sistema, es decir según el habitus, reconocerá con mayor o menor fineza diferencias de lenguajes en cuanto a presencia, calidades, fusiones, conflictos, graduación en las intersecciones, entre otros. Con respecto al vertical, es necesario tener presente que los datos están sujetos a los intereses, políticos o comerciales, de quienes los proporcionan. Un funcionario de Cultura puede verse tentado de abultar algunos números de los eventos organizados por su jurisdicción, al igual que un multimedio tenderá a minimizar la llegada a Mendoza de algún artista vinculado a la competencia.²⁹

Para realizar un análisis más certero es conveniente tener en cuenta todos estos factores que nos hablan de las condiciones sociales de esas producciones. Se nos ocurren otros elementos a considerar que inciden directamente en la cantidad de público: modalidad del acceso (libre y gratuito o pago); el precio de las entradas; la fecha de realización; si contó con apoyo publicitario y difusión por medios periodísticos; la posible superposición con otro evento masivo (como el citado caso de la Filarmónica); las condiciones climáticas, factor imprevisible pero fundamental en los eventos al aire libre,³⁰ el prestigio y la pertinencia de la sala o espacio donde se realiza el espectáculo,³¹ o el plus de un interés extramusical para los espectadores,³² entre otros factores. A su vez, en la interpretación de los datos es importante considerar que los parámetros éxito/fracaso tienen distinto peso o se miden con una distinta escala, según los lenguajes.³³

Pero además, y esto tiene que ver con las condiciones históricas de la institución del campo y de la posición que adoptan sus protagonistas, es fundamental tomar conciencia de que el Gráfico 1 es sólo un corte sincrónico de una realidad con un espesor temporal que habría que considerar; es uno de tantos planos del espacio que se define al incorporar la variable tiempo (en el Gráfico 2: t1, t2, t3 son planos determinados por el sistema lenguajes musicales/masividad pero en distintos momentos). Incluir esta dimensión nos permitirá comparar distintas configuraciones de elementos relacionados diacrónicamente,

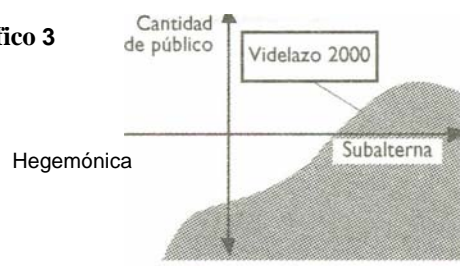
como la evolución en el uso de los lenguajes de un determinado artista, la consagración de algún género o las variaciones en la recepción de alguna agrupación musical.

Gráfico 2



Finalmente, dejamos planteada la posibilidad de confrontar otros conceptos asociados a "popular" y de idear otros sistemas. Por ejemplo, con la finalidad de conocer cómo está conformado el público que asiste a un espectáculo en cuanto a su pertenencia a clase social, podría diseñarse un sistema que ponga en relación, por un lado, cantidad de público (en el eje vertical, de tal forma que nos permita construir una analogía con el sistema anterior) y, por otro, el par clase hegemónica/ clase subalterna (en el horizontal). Uno de los resultados posibles sería una curva que podría dar cuenta, entonces, de la composición social de los asistentes a determinado evento. En estos gráficos, la superficie por debajo de la curva nos revelaría la cantidad total de público, y la forma de la curva la mayor o menor participación de las clases sociales. Siempre en calidad de ensayo, nos permitimos presentar este sistema con un ejemplo imaginario: un festival de música con gran mayoría de clase subalterna, unos pocos de clase media y ninguno de la hegemónica (ver Gráfico 3), Estableciendo una relación con un evento del Gráfico 1, hipotetizamos que podría corresponderse con un espectáculo del tipo "Videlazo 2000" (Estadio Malvinas Argentinas, 9.000 espectadores), con la presencia de estrellas del circuito de bailanta, como La Mona Giménez y Ráfaga.

Gráfico 3



La aplicación de este último modelo, que podríamos llamar provisoriamente composición social/masividad, nos permitida visualizar intersecciones en los públicos, es decir en la recepción y los consumos, y potenciar el

análisis que se desprende del sistema lenguajes musicales/masividad, donde se manifiestan los cruces entre los lenguajes utilizados en las producciones musicales.³⁴

Anexo 1: Algunos espacios donde se realizan espectáculos musicales en la provincia de Mendoza

ESPACIO	ÁMBITO	AFORO *
Estadio Malvinas Argentinas	Provincial	42.000 **
Anfiteatro Festival de la Tonada	Municipal (Tunuyán)	25.000 **
Teatro griego Frank Romero Day	Provincial	21.700 **
Casa de Gobierno (explanada)	Provincial	20.000 **
Auditorio Ángel Bustelo ***	Provincial	2.000
Cine Teatro Gran Rex	Privado	1.800
Teatro Gabriela Mistral	Municipal (Mendoza)	1.000 **
Auditorio Ángel Bustelo ***	Provincial	1.000
Cine Teatro Plaza	Municipal (Godoy Cruz)	940
Teatro Mendoza	Municipal (Mendoza)	900
Teatro Independencia	Provincial	760
Teatro Universidad	UNCuyo	480
Teatro Julio Quintanilla	Municipal (Mendoza)	220
Auditorio J A. Calle	Privado	190
Café Soul	Privado	190
Microcine municipal	Municipal (Mendoza)	120
El Retortuño	Privado	80

* Total de localidades: butacas, sillas o puestos en gradas.

** Estimaciones basadas en eventos que colmaron los espacios mencionados, lugares abiertos sin cantidad fija de localidades. Por ejemplo, el teatro F. R. Day tiene una capacidad para 21.686 espectadores, pero en ocasión de la Fiesta de la Vendimia suelen ubicarse entre los cerros aledaños alrededor de 10.000 personas más. según estimaciones de la Subsecretaría de Turismo. En el caso del estadio Malvinas Argentinas. el escenario suele armarse en el campo de juego frente a la platea techada cuando la expectativa de público no supera las 10.000 personas, destinándose parte del campo para algunos espectadores. El récord de 50.000 asistentes lo tiene una de las versiones de Argentina en Mendoza, donde se ocuparon las 42.000 localidades más un sector del campo. En el caso de la explanada de la Casa de Gobierno, esta cifra de 20.000 espectadores corresponde a los datos oficiales sobre el

espectáculo "El Grito Sagrado" (25 de mayo de 2000). En otros espectáculos musicales realizados allí los números oscilan entre

1.500 ("Misa por la Paz y la Justicia", Coral Nuevas Voces, dirigido por R. Mansilla. y Coral de las Américas, dirigido por D. Sánchez), 1.700 ("Orquesta Sinfónica UNCuyo", dirigida por el mexicano Enrique Bátiz, con un programa de música europea y latinoamericana) y 2.200 espectadores (Orquesta Filarmónica de Mendoza y Ballet de la UNCuyo, dirigidos por N. Rauss, con obras europeas y versiones sinfónicas de música cuyana. en el Gráfico I "Orquesta Filarmónica de Mendoza (1)").

*** El Auditorio Ángel Bustelo, de 2.000 localidades, tiene la particularidad de poder ser dividido en dos salas de 1.000, para ser usadas simultáneamente cuando las condiciones acústicas lo permiten (en el caso de conferencias, discursos, etcétera) o para limitar la capacidad a la mitad cuando la expectativa de público no es tan grande.

Anexo III

Músicos y agrupaciones musicales citadas

Amadio, Ligia: 13
Amar Azul: 4
Bar 55: 12, 14, 16
Bátiz, Enrique: 18
Blades, Rubén: 4
Castillo, AlbeIlo: 5
Coltro, Marcelo: 13
Coral de las Américas: 18
Coral Nuevas Voces: 10, 18
Coro de Niños y Jóvenes de la UNCuyo San Francisco Javier: 13
Coro Niños Cantores de Mendoza: 10, 12, 14
CuatIeto Zyklits: 15
Fernández, Marcelo: 10
Gimérzez, La Mona: 17
Guerra, Juan Luis: 15
Haendel, Georg: 13
Kusselman, Pablo: 16
Lamarque, Libertad: 5
Leguizamón, Gustavo Cucbi: 10
Los Alfajores de la Pampa Seca: 14, 16
Lucero: 5
Mansilla, Ricardo: 10, 18

Mariacbi Veracruz: 10
Mauro de Fernández, Juana: 10
Miranda, Américo: 13, 14
Motina, José: 5
Mozan, Woifgang: 10
Orquesta Filarmónica de Mendoza: 8, 10, 12, 13, 14, 18
Orquesta Sinfónica de la UNCuyo: 10, 11, 13, 14, 18
Panhenia: 14, 15
Quinteto de vientos Aconcagua: 10
Ráfaga: 4, 17
Ramírez, Ariel: 13
Rauss, Nicolás: 13, 18
Ravel, Maurice: 10
Rubinich, Raúl: 13
Ruetsch, Sergio: 10
Sánchez, Damián: 18
Serrat, Joan Manuel: 12, 14
Tbalía: 4
Vega, Hugo de la: 10
Vitale, Lita: 15
Zitarrosa, Alfredo: 10

BIBLIOGRAFÍA

- Bolleme, Genevieve (1990), *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc J. D. (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.
- Burke, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza.
- Colombres, Adolfo (1987), *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, del Sol.
- García Canclini, Néstor (1986), *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva imagen.
- García Canclini, Néstor (1987), *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- García Canclini, Néstor (1998), "De cómo Clifford Geertz y Pierre Bourdieu llegaron al exilio", en *Causas y azares*, Año V. N°9, Invierno 1998, 26-40.
- García Canclini, Néstor (2001), "Malentendidos sobre globalización y cultura", en *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM Rama Latinoamericana, Publicación electrónica. [www.histpuc.cl/historia/iaspm/actas.html].
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Lotman, Iuri (1996), "El texto en el texto", en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- Sánchez, Octavio (2001), "Prácticas de producción en la Música Popular: una visión desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura", en *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM Rama Latinoamericana, Publicación electrónica. [www.histpuc.cl/historia/iaspm/actas.html].

NOTAS

- ¹ Esta diferenciación está presente en toda la obra de Néstor García Canclini. En *Las culturas populares en el capitalismo* elige para analizar cambios y conflictos dos manifestaciones culturales de distinta naturaleza: las artesanías (el pueblo centralmente como productor) y las fiestas (aunque es un espacio de producción se muestra a la clase popular también como consumidora). [García Canclini, 1986: 73]. Años más tarde, en *Culturas híbridas*, comparten el mismo apartado dos de los denominados géneros impuros: graffiti (como producción artesanal) e historietas (de circulación y consumo masivo). [1992: 314]. Recientemente, en la conferencia de apertura del 111 Congreso de la IASPM (Bogotá,

agosto de 2000), García Canclini expresó que "el lugar que antes ocupaban las artesanías en el desarrollo cultural como referentes populares, ahora lo ocupan ciertas músicas populares y las telenovelas". [200 I]. Marca así un fuerte desplazamiento de sus reflexiones hacia uno de los dos aspectos señalando a las clases populares básicamente en su rol de consumidores.

2 E interpretada por un grupo de jóvenes seleccionado más por su apariencia que por sus cualidades musicales.

3 Algunos de estos grupos de cumbia están teniendo una importante difusión internacional, como Ráfaga que ya ha realizado giras por algunos países sudamericanos y por España. Curiosamente se lo está exportando como "el grupo N° 1 de la *música sound*", rótulo creado por la compañía discográfica para tomar distancia, suponemos, del genérico cumbia, nombre con el que sí se lo puede comercializar en Argentina. La identificación de esta música con lo «tropical» lleva a lamentables malentendidos entre los neófitos, confundiendo en la misma difusa categoría a Rubén Blades, Thalía y Amar Azul, intérprete del estribillo citado en el texto.

4 Paradójicamente, se ignoraba que en Estados Unidos algunas manifestaciones de estos géneros estaban fuertemente comprometidas con la lucha por los derechos civiles de los negros y en contra de la guerra de Vietnam.

5 Adolfo Colombres invierte los términos cuando afirma: "La cultura popular es, o debería ser, la verdadera cultura nacional". [Colombres, 1987: 18]. Sin embargo, aunque no provengan de mentalidades de derecha, este tipo de afirmaciones son fácilmente utilizables por el discurso del autoritarismo.

6 Ejemplo de esto es el citado "viñatero cantor", es decir don José Molina, un auténtico trabajador de la viña de Junín, Mendoza. En los ejemplos anteriores, el primer apelativo corresponde a Alberto Castillo, y el segundo, título disputado hoy por la mexicana Lucero, a Libertad Lamarque, fallecida en diciembre de 2000.

7 En trabajos anteriores hemos resignificado 'la noción de texto-código de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman [1996: 95], como herramienta analítica para el estudio de los géneros musicales, asociando este concepto al núcleo de elementos característicos de un lenguaje musical. [Sánchez, 200 I].

8 Esta posición puede tener un antecedente en las primeras miradas que tuvo el mundo ilustrado europeo hacia las culturas populares, a fines del siglo XVIII. "El descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular acabaron por identificarse". [Burke, 1991: 45].

9 En el caso mendocino, el lugar es la Escuela de Música (hoy Departamento de Música) de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

10 Está claro además que sobre todo en estas latitudes, un músico no pasará a pertenecer a la clase dominante por haber egresado de la universidad, a pesar de haber incorporado durante diez años de estudio gran parte de la tradición musical culta centroeuropea, es decir el capital simbólico de mayor legitimación en el campo.

11 En cuanto a políticas culturales, tomamos los conceptos presentados por García Canclini. [1987: 27-53].

12 "¿Qué podemos hacer por la cultura de General Alvear?" se preguntará el funcionario. "Y...llevémosle dos veces por año a la Filarmónica Provincial y calmemos nuestra culpa conciencia", se responderá el funcionario.

13 La asociación oficial-popular-masivo, base de algunas de las estrategias paradigmáticas del fascismo, estimuló ciertos prejuicios hacia la música popular visibles en el pensamiento de Adorno.

14 Insólitamente, hasta hubo una propuesta de disolver la Orquesta Filarmónica Provincial con el falso argumento de que se llevaba gran parte del presupuesto asignado a cultura y que con ese dinero podrían promocionarse grupos de músicas populares, con mayor identidad regional, y más excusas por el estilo. Absurdas consecuencias a partir de la falsa oposición culto/popular.

15 El pensamiento de Bourdieu nos brinda interesantes categorías analíticas para nuestro estudio debido, en parte, a su paso por la antropología y a su capacidad de capitalizar aquella experiencia en su posterior trabajo como sociólogo.

16 En el Mariachi Veracruz hasta conviven músicos argentinos de distintas formaciones, con dos músicos de la ex soviética República de Georgia, formados en la tradición culta occidental, y con actuales integrantes de las agrupaciones sinfónicas mendocinas.

17 Esto se da tanto en coros oficiales (por ejemplo, Niños Cantores de Mendoza, dirigido por Juana Mauro de Fernández, con Crece desde el pie, de A. Zitarrosa, versión coral de M. Fernández) como independientes (como el Coral NuevasVoces, dirigido por Ricardo Mansilla, con *Carnavolito del duende*, de G. Leguizamón y M. Castilla, versión coral de H. de la Vega).

18 Por ejemplo, en el repertorio del Quinteto de vientos Aconcagua (integrado por los solistas de flauta, oboe, clarinete, fagot y como de la Sinfónica de la UNCuyo), junto a obras de Mozart podemos disfrutar de una *Selección de milongos* arregladas por S. Ruetsch.

19 Distintas obras de M. Ravel, por ejemplo.

20 Por ejemplo, instrumentación, texturas, estructuras armónicas, estructuras rítmicas, contornos melódicos, y su mayor o menor conexión con géneros instituidos como folclóricos. Como aclaramos oportunamente, es para nosotros fundamental el concepto de texto-código y su discriminación con relación a los distintos géneros musicales. Sumado a esto, al analizar intersecciones entre lenguajes, deberíamos preguntarnos (técnicamente, y en forma muy sintética) cuál es el material musical y cómo es tratado.

21 Algunas cifras utilizadas para la confección de anexos y gráficos fueron proporcionadas por Luis Martinetti, de SADAIC sucursal Cuyo, y por Guillermo Olarte, funcionario de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Mendoza. Otras fueron tomadas de artículos periodísticos de diarios de nuestro medio. También contamos con la colaboración de algunos músicos de las agrupaciones citadas en el trabajo y del personal de teatros y salas de espectáculos. La información sobre el CD "Villancicos Orquesta Sinfónica UNCuyo", producción grabada por Zanessi Fonogramas, fue proporcionada por Daniel Zanessi.

22 Un estudio más profundo debería incluir las repercusiones de los espectáculos y qué llegada mediata o indirecta pueden

tener. Por ejemplo, efectos en las ventas de una producción discográfica o de la institución de un género musical en un medio artístico, después de la visita de algún consagrado.

23 Los eventos que están citados entre comillas, por ejemplo "Bar 55", aparecen ubicados en el Gráfico 1. Hemos incluido tanto producciones locales, por ejemplo "Niños Cantores de Mendoza", como visitas significativas, "Joan Manuel Serrat". En la selección, obviamente incompleta, ha primado el criterio de la variedad de lenguajes y públicos, con el objeto de poner a prueba el modelo propuesto. El Anexo 2, donde aparecen los músicos y agrupaciones musicales citadas en este texto, da cuenta de esta diversidad.

24 Connotaciones aparte, por favor.

25 Por resultarnos conveniente, para el eje vertical del Gráfico 1 hemos elegido una escala exponencial de base 2. Estos números están directamente relacionados con el Anexo 1, presentado al final del artículo, en el que se muestran distintos espacios donde se realizan espectáculos musicales en la provincia y sus capacidades.

26 La audiencia era tan reducida, menos de cien espectadores en un teatro con novecientas butacas, que el director, el suizo Nicolás Rauss, ironizó al invitarnos a los presentes a su casa después de la función.

27 CD *Noche de Paz*. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la UNCuyo, dirigida por Ugia Amadio, y Coro de Niños y Jóvenes de la UNCuyo "San Francisco Javier", dirigido por Marcelo Coltro. Universidad Nacional de Cuyo/Diario Los Andes. 2000.

28 Más allá de que en el disco aparezcan secciones del Oratorio *El Mesías* de G. F. Haendel junto con *La Navidad Nuestra* de A. Ramírez, lo que sería una simple yuxtaposición, nos interesa resaltar como intersección de lenguajes el villancico tradicional argentino *Huachi Torito*, arreglado para orquesta, coro y soprano solista por R. Rubinich.

29 Sería muy interesante comparar qué dicen los distintos medios sobre el mismo evento. A principios de los '90, el multimedios Uno organizó un concierto del dominicano Juan Luis Guerra, en la cima de su carrera internacional. Notablemente, el diario *Los Andes* obvió por completo todo lo referente a la presentación del artista en nuestra provincia.

30 Como respuesta a los reclamos de artistas mendocinos a la contratación de Lito Vitale, más un prestigioso staff de músicos no locales ("El Grito Sagrado", 25/5/2000), la Subsecretaría de Cultura realizó el 9/7 un festival de corte folclórico llamado "El Grito Cuyano", un fracaso para los cánones de los espectáculos masivos (1.000 espectadores en la plaza Independencia, frente a los 20.000 que convocó Vitale en la explanada de la Casa de Gobierno). Sumado a la promoción que se hace de la obra de este músico desde Buenos Aires (hasta tiene un programa diario por *Canal 13*), nadie se esperaba que el 9 de julio resultara el día más frío del año, con temperaturas bajo cero inclusive al mediodía.

31 En el Gráfico 1 se muestran dos presentaciones del conjunto instrumental de música antigua Parthenia con una notable diferencia de concurrencia. El lugar del evento "Parthenia (2)" (Auditorio A. Calle/diario *Los Andes*, ciclo de música de

cámara *MósMúsica* 2000) es de muy poca convocatoria (unas 40 personas en este caso); en el mismo ciclo recordamos conciertos de otras agrupaciones, Cuarteto Zyklus, por ejemplo, con sólo 10 o 15 espectadores. En cambio "Parthenia (1)" se realizó en la bodega Escorihuela (esa noche, 170 espectadores), con prestigio de lugar más "artístico", con buen "ambiente", mejor "onda" y hasta un poco "chic", en términos de músicos y público. Esta agrupación ha tenido otras actuaciones con audiencias de 400 espectadores en el Auditorio A. Bustelo.

32 El espectáculo que aparece como "Enfermos por el Jazz", en el que participaron algunas de las agrupaciones más notables del jazz mendocino, tuvo como finalidad recaudar fondos para colaborar con los gastos de una intervención quirúrgica practicada al excelente músico Pablo Kusselman (Teatro Independencia, sala llena).

33 Para un músico de bailanta, no convocar a mucha gente puede llegar a ser una mancha que ponga en riesgo la continuidad de su carrera. Por el contrario, en el medio del jazz y en cierto ambiente relacionado con la música culta contemporánea, una baja taquilla suele estar justificada en que "esta música no es para todos", lo que refuerza alguna aspiración elitista. Es todo un éxito para el grupo de jazz "Bar 55" tener 100 espectadores, un miércoles, en un café musical con 190 localidades. La misma cifra sería un fracaso, un sábado, para la banda de rock "Los Alfajores de la Pampa Seca", con 11 años de trayectoria y con la experiencia de haber convocado a cientos de fans en los teatros Independencia, Mendoza y Universidad.

34 ¿Sería posible construir un modelo tridimensional que sintetice los sistemas anteriores, haciendo interactuar lenguajes musicales/masividad/composición social?