



¿Qué dice la música sobre América Latina?

314



## **NUEVA SOCIEDAD**

es una revista latinoamericana abierta a las corrientes de pensamiento progresista, que aboga por el desarrollo de la democracia política, económica y social.

Se publica cada dos meses en Buenos Aires, Argentina, y circula en toda América Latina.

*Directora:* Ingrid Ross

*Jefe de redacción:* Pablo Stefanoni

*Coordinadora de producción:* Silvana Cucchi

*Plataforma digital:* Mariano Schuster, Eugenia Corriés

*Administración:* Ana Paula Alatsis, Clementina Caverzaghi Claas

### **NUEVA SOCIEDAD Nº 314**

*Diseño original de portada:* Horacio Wainhaus

*Diagramación:* Fabiana Di Matteo

*Ilustraciones:* Matías Trillo

*Corrección:* Germán Conde, Vera Giaconi

*Traducción al inglés de los sumarios:* Ingrid Reca

Impreso en Talleres Gráficos Nuevo Offset,  
Viel 1444, Buenos Aires, Argentina

Los artículos que integran NUEVA SOCIEDAD son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente el pensamiento de la Revista. Se permite, previa autorización, la reproducción de los ensayos y de las ilustraciones, a condición de que se mencione la fuente y se haga llegar una copia a la redacción.

**NUEVA SOCIEDAD** – ISSN 0251-3552

Oficinas: Humberto Primo 531, C1103ACK Buenos Aires, Argentina.

Tel/Fax: (54-11) 3708-1330

Correo electrónico: <[info@nuso.org](mailto:info@nuso.org)>

<[distribucion@nuso.org](mailto:distribucion@nuso.org)> (distribución y ventas)

**<[www.nuso.org](http://www.nuso.org)>**

El portal NUEVA SOCIEDAD es una plataforma de reflexión sobre América Latina.  
Articula un debate pluralista y democrático sobre política y políticas latinoamericanas.

 **NUEVA  
SOCIEDAD**

es un proyecto de la

**FRIEDRICH  
EBERT**  
**STIFTUNG**

Noviembre-Diciembre 2024

## Índice

### COYUNTURA

- 4992 **Noam Titelman.** *¿Make Chile Fome Again?* Escenarios preelectorales para 2025 ..... 4

### TRIBUNA GLOBAL

- 4993 **Gabriel Winant.** El regreso de Trump y las antinomias del Partido Demócrata ..... 15

### TEMA CENTRAL

- 4994 **Abel Gilbert.** El *streaming* o la lógica musical del capitalismo financiero ..... 29
- 4995 **Mercedes Liska.** Si no puedo perrear, ¿no es mi revolución? Música, sexualización de la cultura y feminismo ..... 45
- 4996 **Florencia Isaura Paparone.** ¿Cómo conquistó el pop coreano América Latina? Consumos, performances y militancias de los k-popers ..... 58
- 4997 **César Jesús Burgos Dávila.** ¡Que truene la tambora y que suene el acordeón! Composición y consumo de narcocorridos en Sinaloa ..... 72
- 4998 **Pablo Schanton.** Milo J, el trap argentino y *Los juegos del hambre*..... 91
- 4999 **Rafael González Escalona.** En el Malecón, solo bailamos este son. Cómo el reparto está reinventando la música cubana ..... 108
- 5000 **Manuel Soriano.** Cantar, alentar, insultar. De dónde salen los cantitos de cancha ..... 115
- 5001 **Pablo Alabarces.** ¿El rock resiste? Roqueros, política y rebeldía en América Latina ..... 126

### ENSAYO

- 5002 **Enrique Schumkler.** El sueño eterno del surrealismo ..... 141

### SUMMARIES

## Segunda página

Como forma de expresión individual y colectiva, la música siempre ha sido un buen prisma a través del cual mirar los cambios sociales –y esto se aplica también a sus formas de producción y consumo–. En ese sentido, poner el foco sobre la música nos permite recorrer transformaciones más o menos recientes en América Latina, región atravesada por diversas crisis y procesos de globalización por arriba y por abajo.

Abel Gilbert abre el Tema Central con un análisis de las nuevas formas de producción y circulación de la música con la aparición de las plataformas de *streaming*, que fijaron un nuevo estadio de la revolución digital. Como muestra su artículo, el mundo de la música en línea no es ajeno a las lógicas de valorización financiera de esta etapa del capitalismo. Pero no se trata solo de música: hay en estas nuevas tecnologías aspectos relacionados con la vigilancia y la extracción de datos conductuales de los usuarios, así como con las consecuencias ambientales de un «servicio» que se presenta como desmaterializado. Y por *streaming* se escuchan diversas músicas, y no son pocos los debates que se generan. Uno de ellos, abordado por Mercedes Liska, refiere a las discusiones sobre música y erotismo, en el marco de las actuales luchas feministas. Modos de bailar de alta densidad erótica han sido vistos como sexistas y degradantes para las mujeres. Sin embargo, apunta la autora, en los últimos años ganaron visibilidad y aceptación otras miradas que reivindican esas prácticas como formas de reapropiación del goce y la autonomía sexual de los cuerpos.

Una de las formas de globalización musical no tan evidentes, hasta hace unos años, es la difusión del k-pop, o pop coreano, y su creciente popularidad entre los jóvenes latinoamericanos. Como desarrolla Florencia Isaura Papparone,

el k-pop, que hoy forma parte del *soft power* de la República de Corea, arribó a América Latina hace más de una década y ha llegado a convertirse en un fenómeno sociomusical que atrae y moviliza a millones de fanáticos (k-popers), que hacen de esta movida algo más que mero entretenimiento y consumo.

Pero la música también puede expresar la violencia que atraviesa la región, y allí aparece el narcocorrido como género emblemático. César Jesús Burgos Dávila se enfoca en la producción y el consumo de narcocorridos en Sinaloa, un género censurado en nombre de la protección de los jóvenes y de la lucha contra el crimen organizado. A pesar de las medidas de control, los narcocorridos tienen un fuerte arraigo entre los jóvenes, y compositores, músicos e intérpretes mantienen la actualización y producción constante de esta música en sus agrupaciones.

Enfocado en el cantante argentino Milo J, Pablo Schanton escribe sobre el trap como *lingua franca* de los *centennials* y se pregunta: ¿qué nos dice este subgénero del hip hop musical, nacido en el sur de Estados Unidos y popularizado en la década de 2010, sobre las carreras musicales, la incorrección política y la «libertad»? ¿Cómo se tradujo esa estructura al argot musical argentino?

Por su parte, Rafael González Escalona escribe sobre las transformaciones en la escena musical cubana, con foco en el reperto. A diferencia del ya estetizado reguetón, sostiene el autor, este ritmo aún contiene esa condición primaria subversiva que en su tiempo tuvieron la champeta, el funk carioca, los narcocorridos o la cumbia villera. No hay radiografía social más precisa de la Cuba de hoy que las canciones y videoclips de reperto, un ritmo demoníaco que ha tomado por asalto los barrios.

Desde otro ángulo, Manuel Soriano indaga en las fuentes de los cánticos de cancha, la forma en que la hinchada de un equipo de fútbol toma una canción popular, le cambia la letra y la canta a coro en la cancha para transmitir un mensaje. Estas transformaciones pueden ser complejas y misteriosas, y con resultados diversos, incluidas sus variantes tradicionalmente homofóbicas o racistas.

Finalmente, Pablo Alabarces interroga la rebeldía en el rock latinoamericano, constituido en la intersección de dos grandes procesos durante la década de 1960: la modernización y la politización de la sociedad (que, al influjo de la Revolución Cubana, era predominantemente de izquierda). Esa intersección, afirma Alabarces, resultó fallida: la modernización fue más imaginaria que real y las izquierdas condenaron el rock como apolítico (o cosas peores). El rock, a su vez, fue una contracultura, y de ello provino su posibilidad impugnadora, pero también su mala relación con el mundo político clásico.

Este conjunto de artículos sin duda nos dice algo sobre cómo están cambiando las nuevas generaciones latinoamericanas, y también sobre sus formas de relacionarse con lo colectivo y de procesar los cambios tecnológicos en marcha.

# ¿*Make Chile Fome Again?*

## *Escenarios preelectorales para 2025*

Noam Titelman

Tras las elecciones municipales, las fuerzas políticas chilenas comienzan a prepararse para los comicios presidenciales de noviembre de 2025. El clima del estallido de 2019 parece haber quedado atrás en favor de nuevas demandas de normalidad. Pero nadie logra capturar, por ahora, un apoyo social significativo.

El 18 de octubre de 2019, una pequeña alza en el costo del transporte público en Santiago encendió una movilización que terminó siendo el mayor estallido social del país en décadas. El estallido, que duró varias semanas, incluyó momentos de destrucción de propiedad pública y privada, atropellos de derechos humanos por parte de las policías—según cuatro informes internacionales—, así como la marcha más masiva de la historia de Chile, con más de un millón y medio de personas. De este estallido surgió una fuerza social y política que desembocó en un

proceso constituyente, dominado por activistas de distintas causas sociales, ecologistas, feministas e indigenistas. Fue un proceso fallido que terminó con un rechazo masivo en las urnas. En espejo a este proceso, surgió un movimiento de reflujo, que se expresó en el crecimiento explosivo de una agrupación de derecha radical, el Partido Republicano, que dominó un segundo proceso constitucional, igualmente rechazado en las urnas. Las secuelas del estallido marcaron, también, los debates presidenciales que siguieron. En las elecciones presidenciales de 2021,

---

**Noam Titelman:** es economista graduado de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), magíster en Métodos de la Investigación Social por la London School of Economics and Political Science (LSE) y doctor por la misma universidad. Fue presidente de la Federación de Estudiantes de la PUC. Actualmente se desempeña como investigador posdoctoral en el Observatorio de la Polarización de Sociedades de Mercado (AxPO) de la Universidad Sciences Po (París).

**Palabras claves:** elecciones, estallido, normalidad, Gabriel Boric, Chile.

en las que se enfrentaron en segunda vuelta José Antonio Kast, representante del Partido Republicano, y Gabriel Boric, representante del Frente Amplio, coalición de partidos jóvenes de izquierda que intentó dar un cauce institucional a las demandas del estallido, ambos prometían traer de vuelta la normalidad. El primero, con «mano dura»; el segundo, respondiendo a las demandas sociales, pero en paz, con diálogo y en la institucionalidad.

Entre 2019 y 2022 la política chilena tuvo poco de la relativa calma que la había caracterizado previamente. Hasta ese momento, comparada con la de los vecinos de la región, mostraba cierta estabilidad partidaria y tendencia a los acuerdos. En cambio, en los tres años que siguieron al estallido, lo que hubo fue una suerte de montaña rusa de giros a izquierdas y derechas. Pero la agitación política no devino en grandes transformaciones de políticas públicas o derechos sociales.

Un sector de la sociedad empezó a añorar la política de antaño, la política «fome» (aburrida) que, a fin de cuentas, había liderado importantes avances económicos y sociales. Después de años extremadamente convulsionados, de pronto una demanda de calma parecía marcar de nuevo el debate nacional, con una opinión pública que priorizaba cada vez más los desafíos de la inflación, el crecimiento

económico y, sobre todo, el combate a la delincuencia. Tanto la izquierda como las derechas se disputaban como los verdaderos portadores de una «normalización», de un proyecto que traería de nuevo la tranquilidad a la sociedad chilena.

En el quinto aniversario del estallido social, *ad portas* de las elecciones locales, las encuestas mostraron elocuentemente este cambio de ánimo. Según la encuesta Cadem, no solo toda forma de protesta había perdido apoyo en la población, sino que 63% de los encuestados consideraba que Chile era un país peor que lo que era antes<sup>1</sup>. La cifra contrasta fuertemente con el optimismo que se vivió durante el estallido en 2019, cuando 74% opinaba que Chile sería un mejor país una vez que superara la crisis. No eran pocos quienes se preguntaban si quizás las próximas disputas electorales, las votaciones locales de 2024 y las presidenciales de 2025, irían a reflejar esta nueva temperatura del ambiente nacional.

### Las elecciones locales<sup>2</sup>

El 26 y 27 de octubre, Chile vivió elecciones locales en las que se eligieron representantes municipales y regionales. Se suele repetir en Chile la máxima de que las elecciones locales

---

1. «Para el 58%, el estallido sigue siendo la expresión de un descontento social generalizado», Cadem, 13/10/2014, disponible en <<https://cadem.cl/estudios/para-el-58-el-estallido-social-sigue-siendo-la-expresion-de-un-descontento-social-generalizado/>>.

2. Este apartado fue adelantado en el artículo «Lo que pasó –y no pasó– en las elecciones locales chilenas» en *Nueva Sociedad* edición digital, 10/2024, disponible en <[www.nuso.org](http://www.nuso.org)>.

«no se ganan ni se pierden, se explican». Como en este tipo de elecciones se eligen varios cargos separadamente (concejales, alcaldes, gobernadores y consejeros regionales), cada grupo político puede concentrarse en algún resultado beneficioso (ya sea número de cargos obtenidos, votos alcanzados, porcentaje de la población bajo gobierno de su color, victoria en municipios icónicos, etc.). Así, las anteriores municipales, las de 2021, fueron más bien una excepción, porque la derecha salió derrotada en todas las métricas relevantes. En cambio, esta vez, todos salieron a contar «sus victorias» (y a omitir sus derrotas).

Un mes antes de los comicios, apenas 36% declaraba estar muy o bastante interesado, frente a 42% que declaraba poco o nada de interés. Sin embargo, dos novedades marcaban este proceso. Primero, la implementación del voto obligatorio para elegir cargos locales (lo que aseguró que la falta de interés no se convirtiera en baja participación), y segundo, un escenario presidencial inusitadamente abierto, a un año de las elecciones de noviembre de 2025.

Por el lado de la oposición de derecha, sus fuerzas esperaban capitalizar la crítica al gobierno, presentando su voto como un plebiscito contra la presidencia de Gabriel Boric, que aparecía en las encuestas con un apoyo por debajo de 30%. Después de todo, estas votaciones funcionan como elecciones de «medio tiempo» y, como suele ocurrir en ese tipo de elecciones, en las cuatro últimas

contienda municipales el oficialismo de turno perdió terreno. Además, dado su pobre desempeño en las anteriores elecciones locales, la derecha tenía mucho margen para crecer, recuperando sus comunas históricas perdidas al calor del clima político vivido en 2019. Sin embargo, al momento de inscribir sus candidaturas, hubo una notoria dificultad para coordinar listas y candidaturas conjuntas. No solo competían en varias comunas candidatos de centroderecha y de la derecha radical, sino que en varios casos existieron divisiones dentro del bloque de centroderecha.

Por su parte, la centroizquierda y la izquierda se veían enfrentadas a esta elección con un gobierno con bajo desempeño en las encuestas y con una ciudadanía que, sobre todo, reclamaba por la poca efectividad en el combate contra la delincuencia. Además, a semanas de la elección, el gobierno se vio envuelto en un escándalo provocado por una acusación de violación contra el subsecretario de Interior, el socialista Manuel Monsalve. No obstante, el progresismo llegó a las elecciones con algunas esperanzas asociadas al nivel de unidad alcanzado, que no solo incluyó a todas las fuerzas políticas de izquierda y centroizquierda que conforman la coalición de gobierno, sino que además sumó a la Democracia Cristiana.

El resultado confirmó varias de las predicciones. La centroderecha avanzó con fuerza, recuperando varios municipios: pasó de 87 a 122 alcaldías, mientras que la centroizquierda

cayó de 150 a 111. Por otro lado, la relativamente nueva derecha radical, articulada en torno del Partido Republicano, que competía en casi todo el país por fuera de la alianza de centro-derecha, ganó ocho alcaldías (hasta ahora no tenía ninguna). Finalmente, el número de alcaldes independientes fuera de listas partidistas, que había sido uno de los fenómenos llamativos de las anteriores municipales (cuando el número de estos se había duplicado), no continuó su tendencia alcista, pero se mantuvo estable: pasó de 105 a 104, en parte porque varios «independientes» fueron como tales dentro de listas partidarias (los «independientes» dentro de listas partidarias pasaron de 58 a 104).

En términos de población gobernada en el plano local por cada bloque político-ideológico, una de las variables que los analistas suelen apuntar como predictor para las elecciones presidenciales, el porcentaje bajo gobiernos locales de centro-derecha y derecha pasó de 21,6% a 37,4%, y el gobernado localmente por la izquierda y la centroizquierda pasó de 40,1% a 38,5%. El porcentaje gobernado por independientes se mantiene en torno de 24,5% (en las municipales pasadas hubo fuerzas de centro que no fueron en coalición con izquierda o derecha y alcanzaron a ganar varias alcaldías, con 13,5%). Los resultados de consejeros regionales y concejales mostraban un panorama similar: un avance significativo de la oposición de derecha y una centroizquierda e izquierda que lograron resistir. En

cuanto a gobernadores, casi todos irán a una segunda vuelta, en la que probablemente se repitan los porcentajes, con la derecha avanzando y la centroizquierda conservando algunos bastiones importantes.

Por otro lado, quizás la noticia más interesante de la noche electoral se dio en los municipios políticamente más relevantes. Con voto obligatorio, la participación pegó un salto de 43% a aproximadamente 85% del padrón. El nivel de incertidumbre en los municipios icónicos era, por lo mismo, comprensible.

En este marco, la presidenciable de centro-derecha Evelyn Matthei se vio fortalecida, pese a que su partido, la Unión Demócrata Independiente (UDI), tuvo un resultado decepcionante, compensado con creces por el otro partido de la coalición de derecha, Renovación Nacional (RN). Mientras que la UDI no ganó ningún sillón edilicio icónico, salvo el municipio de la propia Matthei, Providencia, RN tuvo un buen desempeño a lo largo del país. Una de las victorias más significativas de este partido fue la de Mario Desbordes, que desplazó a la alcaldesa comunista Irací Hassler en la comuna de Santiago centro. Si bien era un resultado anticipado por diversas encuestas, la diferencia fue mayor a la pronosticada. El único hito que arruinó lo que podría haber sido una noche perfecta para RN fue su sorpresiva derrota en la populosa comuna de Puente Alto, la más poblada de Chile, en la que la derecha llevaba décadas al mando y el domingo perdió a manos

de un candidato independiente, claro exponente de la fuerza aún viva del «independentismo».

En la interna de la derecha, la pelea principal era una medición de fuerzas entre dos presidenciables: Kast, de extrema derecha, y Matthei, de la derecha tradicional. En este sentido, el partido de Kast necesitaba mostrar que podía consolidarse como una fuerza política capaz de ganarle al oficialismo e imponerse a las demás fracciones de la derecha. Pero su resultado fue poco satisfactorio. Si bien los republicanos lograron una votación importante —10,4%— y las mencionadas ocho alcaldías, estuvieron muy lejos de sus propias expectativas de convertirse en el partido más grande de la derecha y quedaron atrás de RN y la UDI. Además, terminaron perdiendo en Valparaíso (una de las capitales que pensaban conquistar, donde ganó la candidata del Frente Amplio, el partido de Boric) y en Concepción (donde ganó el Partido Social Cristiano, una fuerza de reciente fundación, con fuerte presencia evangélica). En definitiva, los ocho alcaldes republicanos tuvieron sabor a poco en su intento de proyectarse hacia las presidenciales del año que viene.

Por otro lado, un resultado electoral que fue seguido con atención tanto por los adherentes de Matthei como por los de Kast fue el de la acomodada comuna de Las Condes. Allí competía como favorita la ex-ministra de Educación Marcela Cubillos, debilitada por un reciente escándalo sobre su sueldo como

académica en una universidad privada —de más de 18.000 dólares mensuales—. Pero, pese a todo, se descontaba que esta dirigente —que incluso sonaba como presidenciable y que candidateaba en la cuna del poder político y económico de la derecha chilena— tenía asegurada su victoria. Frente a la disputa entre Kast y Matthei, ella presentaba su candidatura como una de consenso entre todas las derechas. De hecho, fue de las pocas candidatas que logró ser ungida tanto por la coalición de centroderecha como por la derecha radical. Pero, en lo que fue sin duda la sorpresa de la noche, la centroderecha y la derecha radical unidas se vieron derrotadas por una candidata independiente ligada a la centroderecha, lo que propinó un golpe mortal a las aspiraciones presidenciales de Cubillos (al menos por ahora).

Por el lado de la izquierda y la centroizquierda, la gran pregunta era si de estas elecciones surgiría un liderazgo capaz de dar la pelea por suceder a Boric, sin posibilidades de reelección, en la Presidencia. Esta urgencia de encontrar nuevos liderazgos se agudizó luego de que el escándalo de Monsalve ahogara, por ahora, a todo el gobierno, incluidos los ministros con mayor proyección presidencial. En los equilibrios internos de la coalición no hubo grandes cambios. Todos ganaron algunos municipios y perdieron otros. Sin embargo, en relación con sus expectativas, la colectividad más golpeada es el Partido Comunista, que no ganó ningún

nuevo municipio y perdió el icónico Santiago centro.

En este sentido, los ojos de la izquierda y la centroizquierda estaban puestos en dos disputas en la Región Metropolitana, sobre todo en las reelecciones del gobernador Claudio Orrego y del alcalde de la comuna de Maipú, una de las más populosas de Chile, Tomás Vodanovic. El primero es un independiente salido de la Democracia Cristiana y el segundo es una de las figuras insignes del Frente Amplio.

Mientras que Orrego deberá pasar a una segunda vuelta, Vodanovic superó el 70% de los votos y se convirtió en el alcalde electo más votado de la historia de Chile. Sin embargo, ha insistido en reiteradas ocasiones en que no tiene en sus planes participar en las presidenciales del próximo año.

Hasta ahora, Evelyn Matthei aparece con una intención de voto espontánea de 17%, según la encuestadora Cadem. Es un porcentaje razonable, pero está muy lejos de dominar la escena. La siguen a distancia la expresidenta socialista Michelle Bachelet (9%) y José Antonio Kast (7%). Sin embargo, Matthei ha optado por mantenerse al margen de las principales disputas nacionales. Posiblemente, viendo el ambiente destituyente, esceptico hacia los liderazgos políticos, que ha primado en la política reciente, aparecer poco puede constituir una ventaja. Ya sea por decisión o por dificultades para hacer valer su ascendiente sobre los liderazgos locales de los partidos, su presencia no tuvo el

protagonismo que solían tener las precandidaturas presidenciales. Esta falta de liderazgos nacionales ordenadores podría explicar el desorden en las candidaturas de derecha. Todo parece apuntar, eso sí, a que para las segundas vueltas de gobernadores Matthei intentará tener el protagonismo que no tuvo en las municipales. Por otro lado, en el oficialismo no aparece ninguna candidatura clara para la próxima disputa electoral.

Las elecciones locales no mostraron la caída de la izquierda y la centroizquierda que algunos temían, pero tampoco una esperanza de crecimiento en el futuro cercano. Así, en estos resultados, quizás lo más relevante es lo que no pasó. No hubo desplome del oficialismo ni surgió claramente su carta presidencial. No hubo avalancha de la derecha radical ni se terminó de consolidar una mayoría de centroderecha.

### El «relato» de Evelyn Matthei

Antes de las elecciones locales, había habido un cierto resquemor en la centroderecha, unida bajo la coalición Chile Vamos, por la ausencia de un proyecto presidencial. En palabras de un intelectual de este sector, Daniel Mansuy, los políticos de la centroderecha no parecían mostrar suficiente «hambre» por llegar a La Moneda en 2025 y parecían estar sumidos en la «sensación de que la elección está ganada». En particular, en cuanto a la candidatura de Matthei, se reclamaba

la falta de un relato claro y, haciendo explícita una preocupación repetida en diversos foros, varios se preguntaban, como Mansuy, «si la derecha ha sacado las lecciones de lo que fue [el estallido social] el 18 de octubre y... la última parte del gobierno de Sebastián Piñera»<sup>3</sup>.

Efectivamente, en la derecha uno de los debates que comenzó a consolidarse, ante un escenario electoral que se veía cada vez más promisorio, era por qué un eventual gobierno de Matthei no se enfrentaría a los mismos problemas que los que enfrentó, sin éxito, el de Piñera y, más aún, cuáles fueron estos problemas. Rápidamente esta discusión se desplazó al grado de responsabilidad que tuvieron los distintos actores políticos en el desempeño del gobierno de Piñera. Algunos, incluido el propio Mansuy, mencionaban la falta de lealtad que terminaron teniendo las propias fuerzas de la derecha con su presidente. Como lo sostuvo un dirigente político del sector, que era presidente de un partido de la centroderecha en tiempos del estallido, «[e]s importante que Chile Vamos comprenda que quienes tienen la responsabilidad de gobernar tienen también un deber de lealtad»<sup>4</sup>.

Sin embargo, en general el foco de los análisis era puesto sobre lo que se percibía como una «oposición desleal» de la izquierda, que explicaría la explosión social.

En cualquier caso, dentro de cierta diversidad de posiciones, la centroderecha confluía en la visión de que el estallido sería un punto de inflexión en la trayectoria de desarrollo que estaba llevando Chile<sup>5</sup>. Si desde el Partido Republicano se declaró el 18 de octubre de 2019 el «día de la vergüenza nacional»<sup>6</sup>, desde Chile Vamos los discursos «antioctubristas» se volvieron el fundamento cohesionador de un relato para el próximo ciclo político.

La acusación de «octubrismo» serviría como una etiqueta difusa para englobar la violencia en el estallido social, las posiciones radicales en el proceso constituyente y, en ocasiones, a toda la izquierda (Marcela Cubillos llegó a decir que quienes cuestionaban su sueldo eran «octubristas»)<sup>7</sup>. El proyecto presidencial en ciernes de la derecha podía resumirse como el «antioctubrismo» moderado: los chilenos, después de años de incertidumbre y «caos octubrista», buscaban salir de ese estado y sería la

3. «Daniel Mansuy: 'La derecha no está preparada ni para ganar la presidencial ni para gobernar'» en *La Tercera*, 15/9/2024.

4. «Hernán Larraín M.: 'Es importante que Chile Vamos comprenda que quienes tienen la responsabilidad de gobernar tienen también un deber de lealtad'» en *La Tercera*, 20/10/2024.

5. *Ibíd.*

6. «A cinco años del estallido: Republicanos califican el 18-o como el 'día de la vergüenza nacional'» en *Emol*, 17/10/2024.

7. Juan Luis Ossa S.: «El octubrismo y sus consecuencias», Centro de Estudios Políticos, 8/1/2023, disponible en <[www.cepchile.cl/el-octubrismo-y-sus-consecuencias/](http://www.cepchile.cl/el-octubrismo-y-sus-consecuencias/)>.

derecha, con Matthei a la cabeza, quien les ofrecería retomar el rumbo perdido ese fatídico día. Como explicaba la precandidata en una entrevista en *The Economist*, los chilenos estarían hartos del extremismo y demandarían moderación<sup>8</sup>.

En definitiva, el relato en ciernes era que, si bien se reconocía que Chile tenía algunos problemas antes del estallido, se insistía en que el país estaba en camino de superarlos y, en cualquier caso, después del estallido todo había sido para peor. Chile volvería a ser el «oasis» de tranquilidad que alguna vez había sido<sup>9</sup>. El futuro de Chile estaba en su pasado.

### Volver al futuro: los relatos presidenciales en disputa

Hace un tiempo, el filósofo y ensayista Daniel Innerarity afirmaba en una columna que las coordenadas políticas de izquierda y derecha han sido sustituidas por prisa y nostalgia<sup>10</sup>. ¿En dónde se encuentra la población chilena en estas coordenadas? ¿Qué es lo que quieren los chilenos? ¿Comparte la ciudadanía un pesimismo del presente y un optimismo por el pasado? O, por el contrario, ¿mantienen los chilenos un optimismo con el rol de la

política para alcanzar un futuro distinto y mejor?

Para comprender con más precisión las visiones de los chilenos, el informe de desarrollo humano en Chile del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), titulado *Por qué nos cuesta cambiar*, puede dar algunas pistas. En primer lugar, las investigaciones muestran una población pesimista con el presente. Sin embargo, esta percepción no tiene como punto de inflexión el estallido social, sino que refleja una tendencia de, al menos, una década. Desde 2013 hasta el presente, la percepción pesimista pasó de 21% a 59%<sup>11</sup>.

El estudio también muestra que los ciudadanos culpan principalmente a los políticos por la falta de mejoras, sin hacer mayor distinción entre oficialismo y oposición. Así, como una clave que puede ayudar a interpretar varios sucesos de la política nacional, el PNUD reconoce una relación con la elite en la que existiría una «deuda persistente, que identifica culpables y que insta a castigo como modo de relación permanente». En definitiva, para muchos ciudadanos, votar es castigar.

Por otro lado, la gran mayoría de las personas desea cambios (88%) y que los cambios sean profundos

8. «The Woman Who Will Lead Chile's Counter-Revolution» en *The Economist*, 24/9/2024.

9. «Presidente Piñera: 'Chile es un verdadero oasis en una América Latina convulsionada'» en *Cooperativa.cl*, 9/10/2019.

10. D. Innerarity: «El estancamiento» en *El País*, 28/7/2022.

11. PNUD: *Informe sobre Desarrollo Humano en Chile 2024. ¿Por qué nos cuesta cambiar? Conducir los cambios para un Desarrollo Humano Sostenible*, Santiago de Chile, 2024.

(75%). Las personas están descontentas con el presente, pero no es cierto que haya una fuerte nostalgia por el pasado. De hecho, la ciudadanía quisiera que las cosas fueran de otro modo, ni como son ahora ni como eran antes (67%). Los conformes con el presente y los nostálgicos del pasado son igualmente escasos, con apenas 7% cada uno. Por lejos, el grupo más grande es el de los gradualistas (44%) que «quieren que las cosas sean distintas respecto del pasado y del presente, y también anhelan cambios profundos pero graduales».

La ciudadanía no está contenta con el presente, pero la idea de que esto se traduce en nostalgia es una proyección desde la elite, donde sí se observa una nostalgia del pasado, sobre todo en las elites económicas: «Así, quienes representan el poder económico perciben un mayor deterioro que el resto de las elites, desean en mayor medida que las cosas en el país vuelvan a ser como antes».

En definitiva, en el nuevo clima político, parece haber tres interpretaciones del actual pesimismo ciudadano.

(a) Para la derecha radical, el momento reivindica un «antioctubrismo» duro, sin nostalgia. Detrás de este relato subsiste la creencia de que en 2019 Chile vivió en realidad un «estallido delictual», en el que, si bien la izquierda es acusada de ser cómplice activa, los dardos se apuntan más contra la centroderecha por su «complicidad pasiva»,

por haber sido temerosa en su reacción. En este relato, las demandas sociales que antecedieron y se expresaron en el estallido son irrelevantes y la única agenda relevante, más allá de algunas concesiones discursivas, es la pelea contra la delincuencia. El principal problema de este relato es que, por un lado, parece ser heredero de la crispación del estallido, y así refuerza la montaña rusa de años precedentes. Por otro lado, el campo del antioctubrismo duro está sobrepoblado con la reciente emergencia del Partido Social Cristiano, que le disputa a Kast y a los republicanos el anti-progresismo.

(b) Para el oficialismo de izquierda y centroizquierda, más allá de una amplia diversidad que va desde el Partido Comunista hasta la Democracia Cristiana, la interpretación del momento político, encarnada en la figura presidencial de Boric, es la consagración de los cambios sociales demandados durante las movilizaciones, pero de forma gradual e institucional. Efectivamente, el clima marcado por el estallido social ha terminado. Los resultados de las elecciones locales en alguna medida lo reflejan. Así, nadie se autocalifica como «octubrista», etiqueta que ha devenido más bien en un insulto poco preciso. Un notable ejemplo es el recientemente electo alcalde de Puente Alto, Matías Toledo, un independiente salido de movimientos sociales en esa populosa comuna. La derecha intentó reducirlo, sin éxito,

al nicho de «octubrista», por haber declarado que «las demandas de octubre están más vigentes que nunca, después de dos procesos constitucionales fallidos»<sup>12</sup>. Sin embargo, el mismo candidato rechazó permanentemente esta etiqueta e insistió en su condena a los saqueos y destrucción durante las jornadas de protesta, así como en la necesidad de «mano dura» contra la delincuencia. No solo eso: en sus primeras intervenciones públicas luego de ser elegido, ha recalcado su perfil técnico en la gestión municipal, y su apertura y experiencia trabajando con todo el espectro político, incluida una alcaldesa del Partido Republicano. El problema con este relato es que, luego de tres años de gobierno, la falta de reformas sociales profundas y las dificultades para combatir la delincuencia refuerzan la impresión de estancamiento.

(c) Finalmente, la centroderecha liderada por Matthei propone un anti-octubrismo moderado: sí, había algunos problemas antes del estallido social, pero a grandes rasgos las cosas iban bien. La política era mejor, la sociedad estaba más segura, etc. A diferencia de los otros dos relatos, este puede presentar con certeza su horizonte, porque este se encuentra en el pasado. Volver al día antes del estallido como punto de llegada. El mayor problema de este relato es el riesgo de que los chilenos puedan,

perfectamente, desconfiar de las promesas de futuro de las otras fuerzas políticas sin tener hambre de pasado.

### En la tierra de los ciegos...

El resultado de las elecciones locales ha terminado de consolidar la candidatura de Matthei, no tanto por el avance de los propios como por la caída de los eventuales adversarios. En la derecha, Kast aparece como una amenaza menos apremiante que antes. El pobre resultado de su partido en las municipales, pero también la convicción de que los chilenos están cansados de la estridencia le juegan en contra. En cualquier caso, si la derecha radical quisiera volver a ser una amenaza real, tendrá que resolver su disputa interna, entre republicanos y el Partido Social Cristiano.

Por el lado de la izquierda y la centroizquierda, también parece haber un intento de disputar el retorno a la calma, pero sin renunciar a generar cambios profundos. Sin embargo, la ausencia de liderazgos vuelve muy difícil cuajar un relato de transformaciones graduales creíble. A esto se suma un gobierno desgastado y que empieza a perder capacidad de instalación de agenda, a medida que se consolida el «síndrome del pato cojo» que afecta a los presidentes sobre el final de sus mandatos cuando no tienen posibilidades de reelección.

---

12. «Matías Toledo y su triunfo en Puente Alto: Un liderazgo que surge de la movilización social» en *El Clarín de Chile*, 29/10/2024.

Todo esto hace que la presión sobre la centroderecha y, en particular sobre la candidatura de Matthei, se sienta más. Como lo planteaba un dirigente del sector: «Para que el rol de una oposición política pueda ser efectivo y obtener respaldo ciudadano (...) no puede estar reducido solo a cuestionar a un mal gobierno y a pedir renuncias»<sup>13</sup>. El peligro de ganar perdiendo es real. Las dos veces que la derecha ha ganado las elecciones, no solo ha tenido fuertes dificultades para implementar su programa, sino que ha terminado sufriendo algunas de sus derrotas culturales

más significativas, incluido el estallido social de 2019.

Todo parece apuntar a que, efectivamente, los chilenos quieren un Chile un poco más «fome», pero la idea de que esto se traduzca en una demanda de volver al Chile preestallido parece menos convincente. El peligro es que la centroderecha termine ganando por *walkover* o por un voto de castigo a sus adversarios, sin que eso se traduzca en adhesión a su programa. Después de todo, como decía el cientista político Juan Pablo Luna, en el Chile de hoy, ganar las elecciones puede ser la manera más fácil de perder<sup>14</sup>. ☒

---

13. «Matthei en la línea de partida a La Moneda» en *La Tercera*, 3/11/2024.

14. César Colarte: «Juan Pablo Luna: 'Hace tiempo que pienso que la forma más fácil de perder poder en Chile es ganar una elección'» en *Futuro*, 9/5/2023.

# El regreso de Trump y las antinomias del Partido Demócrata

Gabriel Winant

La derrota de Kamala Harris y el regreso al poder de Donald Trump van más allá de las debilidades de la propia candidatura de la vicepresidenta. Las contradicciones del proyecto demócrata –entre el partido de la globalización neoliberal y el partido histórico de los trabajadores– han llevado a una visión pro-*statu quo* resumida en la consigna «Estados Unidos ya es grande», lo que lo ha alejado de una gran parte de la población y lo ha vuelto ineficaz para frenar la «amenaza fascista».

La imagen más importante de las elecciones de 2024 se generó, a mi juicio, una noche de la Convención Nacional Demócrata, cuando los delegados tuvieron que pasar entre manifestantes que coreaban los nombres y las edades de niños palestinos muertos. Los asistentes no se limitaron a ignorar la manifestación, como cabría esperar, sino que se taparon

exageradamente los oídos, hicieron muecas burlonas y, en un caso notable, imitaron sarcásticamente el cántico: «¡Dieciocho años!». Al ver el video de este acto, se me encogió el corazón, no solo por lo moralmente chocante de la exhibición, sino también por su repugnante confirmación del solipsismo y la complacencia de la dirigencia del Partido Demócrata. Los

---

**Gabriel Winant:** es historiador de las estructuras sociales de desigualdad en el capitalismo moderno estadounidense. Es docente en la Universidad de Chicago e integra el consejo editorial de la revista *Dissent*.

**Palabras claves:** progresismo, Partido Demócrata, Kamala Harris, Donald Trump, Estados Unidos.

**Nota:** la versión original, en inglés, de este artículo se publicó en la revista *Dissent*, 8/11/2024, con el título «Exit Right», disponible en <[www.dissentmagazine.org/online\\_articles/exit-right/](http://www.dissentmagazine.org/online_articles/exit-right/)>. Traducción: Pablo Stefanoni.

asistentes a la convención expresaron de forma patente su falta de interés por las experiencias de quienes están fuera de sus preocupaciones. La-la, no te oigo, o como dijo la propia Kamala Harris cuando la interpelaron en un mitin: «Ahora hablo yo». Pero no por mucho tiempo, como se vería luego.

El mejor momento de la campaña de Harris fue al inicio, cuando tuvo la oportunidad de encarnar el suspiro colectivo de alivio por la decisión de Joe Biden de retirarse y ofrecer algo nuevo. A partir de ahí, todo fue cuesta abajo. Ella y quienes la rodeaban parecían pensar que serían suficientes cambios puramente superficiales. Harris se negó rotundamente a criticar al gobierno en funciones, o a diferenciarse en algún aspecto. Cuando se le preguntaba al respecto, se limitaba a reiterar que ella no era Joe Biden (o Donald Trump). Sus portavoces y partidarios reaccionaron a menudo con desprecio, desdén e incluso racismo hacia quienes consideraban justo pedir algo más. De este modo, dilapidó la amplia ventaja que había conseguido en el verano boreal. A pesar de que la inseguridad alimentaria y la pobreza —especialmente la infantil— habían aumentado significativamente tras el fin de las medidas de alivio por la pandemia, y de que la inflación había erosionado

los ingresos de decenas de millones de estadounidenses, Harris acabó por transformar la campaña en un espectáculo de multimillonarios, famosos y tráfugas republicanos neoconservadores, abogando por un confuso *statu quo*. Fue una repetición del «Estados Unidos ya es grande» de Hillary Clinton<sup>1</sup>: insípido, torpemente dirigido a un inexistente votante republicano moderado y a menudo expresamente hostil hacia parte de su propia base.

Trump no era imbatible, pero Harris estiró su coalición hasta la incoherencia. De forma tan inhumana como infructuosa, intentó ganar puntos a la derecha en materia de inmigración, burlándose de Trump por no dedicarse lo suficiente a la construcción del muro<sup>2</sup>. Sus torpes escenificaciones de simpatía hacia los palestinos iban acompañadas de un compromiso evidente de seguir a Benjamin Netanyahu en una guerra regional. La campaña de Harris fue un batiburrillo de propuestas, algunas buenas y otras malas, pero sin una unidad temática o una visión claras. Casi siempre ofreció respuestas evasivas a preguntas difíciles. Y adoptó un estilo generalmente más aristocrático que coloquial, que ponía en el centro a la candidata y a sus amigos y aliados de elite, en

---

1. «America Is Already Great», contra la consigna trumpista «Make America Great Again» [Volver a hacer grande Estados Unidos] [N. del E.].

2. «Kamala Harris se burla del muro de Trump y promete fortalecer la frontera si gana la Presidencia» en *CNN*, 23/10/2024, disponible en <<https://cnnespanol.cnn.com/video/votantes-apoyo-democratas-harris-cnn-muro-trump-dusa-tv>>.

lugar de a la gente a la que pretendían representar.

De ese modo, Harris repitió no solo los errores de Hillary Clinton en 2016, sino muchos de los que ella misma había cometido en su malograda campaña para las primarias de 2019, cuando viró de manera oportunista hacia la izquierda en lugar de hacia la derecha, pero con igual falta de sinceridad y coherencia. ¿Quién recuerda el momento más importante de aquella campaña, cuando atacó al entonces vicepresidente Biden por su oposición a los buses escolares antisegregación, que transportaron a la propia Kamala Harris de niña, solo para revelar luego que ella se oponía también a esa estrategia en la actualidad (a escala federal)<sup>3</sup>? ¿O cuando apoyó el programa Medicare para Todos, levantando la mano en un debate por la idea de la abolición de los seguros privados, para luego afirmar que no había entendido la pregunta? Los votantes, entonces como ahora, la encontraron vacua e ininteligible, una política artificial, sin profundidad ideológica. A menudo daba la sensación de ser una estudiante sorprendida sin haber hecho los deberes,

intentando descifrar lo que se suponía que tenía que decir en lugar de expresar una posición clara y decidida. Incluso respecto del derecho al aborto, su tema más fuerte, parecía por momentos reducirse a algo retórico, dadas su propia inacción y la de su partido en los años anteriores a Dobbs<sup>4</sup>. ¿Cuántas veces antes los demócratas habían prometido institucionalizar y ampliar las protecciones de Roe<sup>5</sup>, solo para abandonar el asunto después de las elecciones?

Al igual que en 2016, los partidarios de Harris han recurrido al racismo y al sexismo de la sociedad estadounidense como explicación de la derrota. No cabe duda de que son obstáculos enormes, pero no bastan como explicación global. Si se trata de ganar elecciones, Barack Obama superó el primer obstáculo, y la importancia decisiva del racismo queda en entredicho por el rápido aumento del atractivo del propio Trump entre los votantes de color. Muchas sociedades que parecerían no ser menos misóginas y patriarcales que la estadounidense han elegido a mujeres como presidentas o primeras ministras. Pero lo más importante es que

---

3. Se refiere al transporte escolar en buses para trasladar a niños negros y latinos a escuelas de blancos, en barrios alejados de sus viviendas, como forma de luchar contra la segregación racial. Harris fue, de niña, parte de esa experiencia. Tras acusar a Biden en 2019 por oponerse a esa estrategia en aquellos años, Harris dijo que en las décadas de 1960 y 1970 esa política le parecía correcta, pero ahora pensaba que debería ser solo una «herramienta» a disposición de los gobiernos locales y los distritos escolares para hacer frente a la segregación, y no una política federal [N. del E.].

4. La decisión de la Corte Suprema de Estados Unidos en el caso Dobbs v. Jackson Women's Health Organization, en 2022, acabó con el derecho al aborto en el nivel federal [N. del E.].

5. El caso Roe v. Wade reconoció el derecho constitucional al aborto [N. del E.].

no se trata de fenómenos estáticos. Si Trump moviliza estas fuerzas, la tarea de su oponente es contrarrestarlas y derrotarlas. Una campaña exitosa se nutre del material de la sociedad existente y lo ensambla en una imagen del presente y una visión del futuro: no se limita a reflejar hechos congelados de la opinión pública y el sentido común, sino que los reorganiza y, en última instancia, los resignifica. El racismo y la misoginia se han intensificado notablemente en los últimos años debido al prodigioso talento de Trump en este ámbito.

La culpa de la catástrofe de Harris, sin embargo, va mucho más allá de la propia candidata. Biden merece la parte del león, por el escandaloso narcisismo que lo llevó a permanecer en la carrera hasta la primera mitad de 2024, impidiendo primarias competitivas que podrían haber descartado a Harris como ocurrió en 2019, o al menos haberla empujado a articular una política más coherente. Peor aún fue la vacilación de Biden entre la restauración/reparación y el riesgo de avanzar hacia un nuevo estilo de gobierno. Inaceptable desde la perspectiva de la izquierda estadounidense, Biden postuló la idea de que era necesario devolver a la sociedad estadounidense a su estado natural de decencia y renegó expresamente de la necesidad de un «cambio fundamental». El fenómeno Trump era una contaminación esencialmente externa en un cuerpo político por lo demás sano. Fue una lectura coherente con la interpretación de la

derrota de 2016 y la asignación de culpables: Bernie Sanders, Rusia, los movimientos sociales progresistas y sus excesos retóricos; cualquiera menos el liderazgo demócrata.

Tras su victoria en las primarias demócratas de 2020, asegurada con las maniobras de Obama y el congresista Jim Clyburn, Biden pareció darse cuenta de que había que hacer frente a un conjunto de problemas más estructurales. Para ello, absorbió parte de la energía y las ideas de las campañas de Sanders y Elizabeth Warren, contra las que se había presentado en las primarias como la alternativa «razonable». En ese marco, su administración hizo un intento, durante la primera mitad de su mandato, de ampliar el Estado de Bienestar estadounidense en una línea que podría haber representado un esfuerzo real por abordar las cuestiones materiales que alimentan el fenómeno Trump. Esto, sin embargo, fue demasiado poco y demasiado tarde. Al suprimir el desafío de la izquierda en las primarias de 2016 y 2020, los demócratas se aislaron de la base popular que podría haberse unido a esta causa y proporcionado un mandato claro para ella. Al carecer de margen legislativo, intentaron abrirse camino con argucias. Lo que consiguieron fue mejor que nada, pero ni por lejos suficiente.

A mediados de su mandato, Biden se había convertido en los hechos en un presidente proausteridad, que gestionaba el fin de las ampliaciones del Estado de Bienestar, lo que incluía no solo la pérdida de la desgravación

fiscal por hijos y la ayuda monetaria temporal, sino también el recorte del Programa de Asistencia Nutricional Suplementaria (SNAP, por sus siglas en inglés) y la expulsión de millones de personas de Medicaid<sup>6</sup>, todo ello durante un periodo de control demócrata de ambas cámaras. Poco a poco, Biden abandonó en gran medida la demanda de una política social progresista y centró la discusión fiscal en el déficit, una repetición de la misma postura que había condenado al gobierno de Obama y creado la oportunidad para el ascenso de Trump. Signo emblemático de esta capitulación, Biden decidió ceder a los deseos corporativos de que la pandemia terminara en cuanto a política pública —en particular, una política pública que mejorara el poder de los trabajadores en el mercado laboral—, incluso mientras seguía destrozando las vidas de los estadounidenses. En lugar de las ambiciones progresistas, Biden ofreció un nacionalismo económico más o menos tomado en préstamo de Trump y un nuevo liberalismo de la Guerra Fría. Imaginemos que, en lugar del Segundo New Deal, Franklin D. Roosevelt hubiera buscado la reelección haciendo campaña sobre la brecha armamentística, como más tarde haría John F. Kennedy.

Lo peor de todo es que Biden siguió dando su visto bueno a todo lo que Netanyahu quería hacer, permitiendo un genocidio en Gaza y

la escalada de la guerra. Cualquiera fuera el concepto que Biden hubiera tenido alguna vez sobre el significado de su propia elección en la lucha mundial por la democracia y el Estado de derecho, lo redujo a una grotesca burla después del 7 de octubre, día del ataque de Hamás. (También en este caso, imaginemos que Roosevelt no solo hubiera permanecido vergonzosamente neutral en la Guerra Civil española, sino que además hubiera dado a Franco las bombas para que las arrojara sobre Guernica). Aunque sin duda es cierto que relativamente pocos estadounidenses nombraron Palestina como la principal razón de su voto en las encuestas en boca de urna, la sensación de una política exterior hipócrita e irresponsable que conduce a un desastre global debe haber hecho poco para disipar la certera sensación de los jóvenes votantes de que EEUU es, como lo resumió hábilmente un encuestador, «un imperio moribundo dirigido por mala gente». Si Harris estaba, como repetía en forma constante, trabajando sin descanso por un alto el fuego, ¿dónde demonios estaba el resultado? Su insistencia sobre el tema solo podía ser percibida como una confesión de incompetencia o una mentira —lo que de hecho era, como de vez en cuando reconocían implícitamente los portavoces del gobierno—. ¿Y qué llamamiento a proteger la democracia y detener el fascismo podría sonar genuino

---

6. Programa de seguro médico para personas de bajos ingresos [n. del e.].

viniendo de un podio salpicado con la sangre de miles de niños? Viendo la terquedad de Biden, la inexplicable negativa de Harris incluso a permitir que un palestino-estadounidense pronunciara un discurso previamente aprobado en la Convención Demócrata, y la decisión del comité de campaña de enviar a Ritchie Torres, el congresista favorito del Comité de Asuntos Públicos Estados Unidos-Israel (AIPAC, por sus siglas en inglés), a hacer campaña en Michigan, donde el voto árabe era significativo, había que preguntarse si a estos políticos les importaba siquiera ganar o perder. Alternaron entre calificar a los republicanos de amenaza mortal y prometer incluirlos en el gabinete; hicieron una pausa en sus advertencias de irrupción fascista solo para dar cobertura al régimen de extrema derecha y racista militarmente más agresivo del mundo.

En otras palabras, los demócratas fracasaron rotundamente a la hora de establecer los términos del debate ideológico en cualquier aspecto. Su actitud defensiva y su hipocresía solo sirvieron para alentar a Trump y desmovilizar a los propios votantes demócratas, a quienes sin duda culparán ahora, como si millones de individuos disgregados y desorganizados pudieran ser colectivamente culpables en la misma medida que

la dirección de un partido político. Pero la responsabilidad recae sobre los líderes del partido, aunque a muchos en el centro no les haya importado o incluso ni siquiera hayan parecido dispuestos a reflexionar sobre una década catastrófica. ¿Acaso alguno de los que se quejaban de que la rebelión por el asesinato de George Floyd en 2020 les costaría votos a los demócratas debido al extremismo de sus demandas asociadas contó con la constatación empírica de que más bien ocurrió lo contrario<sup>7</sup>? ¿O con que la estrecha victoria de Biden en 2020 fuera probablemente atribuible a las ruidosas protestas que los liberales habrían deseado que fueran más silenciosas y calmadas? ¿Ha reconocido alguien la singular popularidad de Sanders entre los votantes latinos, un electorado antaño fundamental que los demócratas están ahora a punto de perder rotundamente?

Las patologías de los demócratas, sin embargo, no son en cierto sentido el resultado de errores. Es el rol estructural y la composición del partido lo que produce su orientación doble e incoherente. El Partido Demócrata es el partido del capitalismo neoliberal globalizado y, al mismo tiempo, por tradición, el partido de la clase obrera. A medida que el poder organizado de esta última se ha ido desvaneciendo, el compromiso se

---

7. Julie Sloane: «The Black Lives Matter Movement, but not COVID-19, Encouraged Voters Toward Biden in the 2020 Election», Universidad de Pensilvania, 2/3/2022, disponible en <[www.asc.upenn.edu/news-events/news/black-lives-matter-movement-not-covid-19-encouraged-voters-toward-biden-2020-election](http://www.asc.upenn.edu/news-events/news/black-lives-matter-movement-not-covid-19-encouraged-voters-toward-biden-2020-election)>.

ha vuelto solo un anhelo: Harris, notablemente, tuvo éxito con el grupo de votantes de mayores ingresos. Las únicas cuestiones en las que la candidata insinuó una ruptura con Biden se referían a un trato más favorable a los multimillonarios que la rodeaban, y entre sus asesores más cercanos se encontraban figuras como David Plouffe, ex-vicepresidente sénior de política y estrategia de Uber, y el cuñado de Harris, Tony West, ex-director jurídico de la misma firma, que la instaron con éxito a abandonar el populismo de la era Biden y cultivar las relaciones con los aliados corporativos.

El partido de Biden pivoteó hacia el nacionalismo económico porque no tenía un programa sustancial o convincente de redistribución progresiva tras el fracaso de Build Back Better<sup>8</sup>, ni pudo encontrar uno que fuera aceptable para su ala corporativa. Como Bharat Ramamurti, ex-director adjunto del Consejo Económico Nacional, observó tras las elecciones: «Ojalá hubiéramos promulgado las medidas de crédito fiscal para vivienda, cuidado e infancia de Build Back Better, de modo que hubiéramos podido apoyarnos en prestaciones concretas para contrarrestar el costo de la vida. La gente debería reflexionar sobre la porción del Partido Demócrata que nos negó esos elementos del programa»<sup>9</sup>.

En lugar de eso, Biden robó la idea de Trump: salir por derecha del neoliberalismo, poner en marcha las fábricas de armas. Biden sostuvo la expansión masiva de los gastos militares de Trump, con la seguridad nacional proporcionando la principal justificación ideológica para el pleno empleo y la búsqueda de objetivos sociales progresistas, como ocurrió durante la Guerra Fría. A su vez, la escalada de la confrontación geopolítica y geoeconómica con China dio sustento al inquebrantable respaldo estadounidense a las guerras de Netanyahu: la renovada competencia entre grandes potencias intensificó el imperativo de consolidar una región estratégica crítica bajo la hegemonía estadounidense. Continuando una vez más con una fórmula de política exterior desarrollada por Trump, la estrategia de Biden ha sido perseguir este objetivo reduciendo las tensiones persistentes entre Israel y los Estados árabes alineados con Washington (sobre todo Arabia Saudita; de los Estados del Golfo y Marruecos ya se había ocupado Trump, y la paz con Egipto se firmó hace décadas en Camp David). Llevar a cabo esta resolución requiere terminar con el movimiento nacional palestino, el principal obstáculo para tal consolidación. La idea de un Estado palestino Potemkin<sup>10</sup> puede volver algún día, pero solo después de un

---

8. El plan Build Back Better [Reconstruir mejor] fue un marco legislativo propuesto por el presidente Biden entre 2020 y 2021.

9. Tuit, 7/11/2024, disponible en <<https://x.com/bharatramamurti/status/1854556125523329511>>.

10. Es decir, solo una fachada [n. del T.].

severo escarmiento y una descarnada reducción numérica del pueblo palestino.

La desmovilización del electorado demócrata es, pues, producto del carácter contradictorio del partido en más de un nivel. La responsabilidad de los demócratas ante electorados antagónicos produce tanto incoherencia retórica –¿qué defiende este partido?– como autocancelación programática. Defensores del Estado de derecho en el plano nacional y del orden internacional basado en reglas, protagonizaron una serie espectacular de violaciones del derecho nacional e internacional. Prometiendo un nuevo New Deal, exhortaron a los votantes a estar agradecidos por lo bien que ya les iba económicamente. Cada paso dado por los responsables políticos del partido en pos de un objetivo impone un límite en otra dirección. Es por esta dinámica que una década de (apropiada) histeria anti-Trump condujo primero a la adopción de elementos del programa del líder republicano por parte de los demócratas y, finalmente, a su reinstalación como presidente mediante nuevos apoyos en la opinión pública. Nada mejor que lo auténtico.

En nuestro siglo, la política estadounidense ha saltado por los aires debido a las reverberantes crisis del neoliberalismo y la globalización capitalista. Estas se han cebado en la sociedad y la política estadounidense de cuatro formas principales: el retroceso imperial y la guerra sin fin; la desindustrialización y el vaciamiento

de la sociedad estadounidense; el ascenso de una clase multimillonaria ahíta, depredadora y cada vez más demente, obsesionada con la eugenesia y la inmortalidad; y la crisis climática, que ahora es fuente de desastres naturales regulares y de crecientes flujos de refugiados. En cada coyuntura, los demócratas han intentado la restauración: gestionar la crisis, llevar a cabo el rescate, suturar las cosas e intentar volver a la normalidad. Es la forma de esta orientación, tanto como las cuestiones sustantivas de cultura, raza y género, lo que me parece la razón fundamental por la que los demócratas suelen ser percibidos como una fuerza inhibidora más que de empoderamiento por tantos votantes. Y es contra esta política de contención que la obscenidad de Trump llega a sentirse como una liberación para tantos estadounidenses.

Aunque en la superficie el movimiento MAGA (Make America Great Again) es nostálgico, el trumpismo ha sido históricamente en extremo generativo: creando nuevos modos de expresión política, abriendo nuevas arenas de formulación de políticas: deportación masiva, ataques anti-trans, escepticismo sobre las vacunas. Por eso es tan destructivo. Por el contrario, es la dirección demócrata la que está comprometida en un proyecto anticuado. Solo a través del restauracionismo puede el partido equilibrar sus compromisos contrapuestos con la justicia social y económica, por un lado, y el crecimiento capitalista, por el otro. Pretende recuperar un

pasado perdido en el que estos objetivos se acomodaban entre sí y suprime cualquier visión positiva del futuro que requiera enfrentar las tensiones internas. Basta con considerar la forma en que Biden y Harris han defendido reformas que todo el mundo sabe que no pueden llevarse a cabo sin la abolición del obstruccionismo parlamentario y la reforma del sistema judicial federal, que ambos dudan en contemplar, entreteniéndose ocasionalmente en reformas estrechas y autolimitadas. Un proyecto de este tipo, si se emprendiera de forma más general, requeriría una crítica más amplia de la sociedad estadounidense y de las instituciones antidemocráticas que la definen, una crítica que pondría en entredicho la imagen de un EEUU que «ya es grande». A pesar de sus distintos objetivos políticos, los demócratas se muestran incapaces de contar una historia clara sobre lo que significan esos objetivos, cómo encajan entre sí y cómo se los podría alcanzar; solo pueden insistir en que «no son Trump», e incluso eso ya no es del todo cierto.

Hace varias décadas, analizando el triunfo del thatcherismo, el sociólogo Stuart Hall observó un problema muy similar que surgía para el Partido Laborista frente al emergente «populismo autoritario» británico. Dado que los laboristas, hasta el presente, no han conseguido resolverlo, el caso merece una seria consideración. (En particular, Harris obtuvo un importante asesoramiento del Partido Laborista, que recientemente ganó de manera rotunda las elecciones con una plataforma vacía

y una cantidad disminuida de votos, gracias al hundimiento de los conservadores antes que al apoyo recibido). Cito textualmente a Hall:

Simplemente no creo, por ejemplo, que la actual dirección laborista entienda que su destino político depende de si puede o no construir una política, en los próximos 20 años, que sea capaz de dirigirse, no a uno, sino a una diversidad de puntos de antagonismo en la sociedad, unificándolos, en sus diferencias, dentro de un proyecto común. No creo que hayan comprendido que la capacidad del laborismo para crecer como fuerza política depende absolutamente de su capacidad para aprovechar las energías populares de movimientos muy diferentes; movimientos *ajenos* al partido que él no puso —no podía poner— en marcha y que, por tanto, no puede administrar. Mantiene una concepción totalmente burocrática de la política. Si la palabra no sale de la boca de los dirigentes laboristas, debe haber algo subversivo en ella. Si la política anima a la gente a desarrollar nuevas reivindicaciones, es señal inequívoca de que los nativos se están inquietando. Debes expulsar o deponer a unos cuantos. Hay que volver a esa ficción, el «votante laborista tradicional»: a esa noción pacificada y fabiana de la política, en la que las masas secuestran a los expertos para llevarlos al poder, y luego los expertos hacen algo por las masas: más tarde...

mucho más tarde. La concepción hidráulica de la política.

Esa concepción burocrática de la política no tiene nada que ver con la movilización de diversas fuerzas populares. No tiene ninguna idea de cómo la gente se empodera haciendo algo: en primer lugar, sobre sus problemas inmediatos; luego, el poder amplía sus capacidades y ambiciones políticas, de modo que empiezan a pensar de nuevo en cómo podría ser gobernar el mundo (...). Su política ha dejado de tener relación con la más moderna de todas las resoluciones: la profundización de la vida democrática.

Sin la profundización de la participación popular en la vida nacional-cultural, la gente corriente no tiene ninguna experiencia de gobernar realmente nada. Tenemos que recuperar la noción de que la política consiste en ampliar las capacidades populares, las capacidades de la gente corriente. Y para ello, el propio socialismo tiene que hablar a la gente a la que quiere empoderar, con palabras que les pertenezcan como gente corriente de finales del siglo xx.

Se habrán dado cuenta de que no estoy hablando de si el Partido Laborista ha acertado con su política en este o aquel asunto. Estoy hablando de toda una concepción de la política: la capacidad de captar en nuestra imaginación política las enormes opciones históricas que

hoy tiene ante sí el pueblo británico. Estoy hablando de nuevas concepciones de la propia nación: si crees que Gran Bretaña puede avanzar en el próximo siglo con una concepción de lo que es ser «inglés» que se ha constituido enteramente a partir de la larga y desastrosa marcha imperialista de Gran Bretaña a través de la tierra. Si realmente piensas eso, no has comprendido la profunda transformación cultural necesaria para rehacer lo inglés. Ese tipo de transformación cultural es precisamente de lo que trata hoy el socialismo.<sup>11</sup>

Trump ha reconfigurado a los estadounidenses, y para derrotar al trumpismo se requiere que la izquierda haga lo mismo, nada menos. Por desgracia, no hay razón para pensar que los demócratas son capaces de lograrlo, aunque las posibilidades de hacerlo por cualquier otro medio son igualmente inciertas.

La contradicción entre los fines reales del liberalismo<sup>12</sup> y sus medios formales no es un problema nuevo. Se podría argumentar –yo lo haría– que prácticamente todos los momentos históricos de triunfo liberal real han sido posibles gracias a movimientos sociales que se impusieron desde abajo, a menudo por encima de las quejas de los políticos y pensadores liberales, dejando asentada su objeción a los

11. S. Hall: *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, Verso, Londres, 1988.

12. En el sentido estadounidense, cercano a progresista [n. del e.].

medios a pesar de su apoyo abstracto a los fines. El sufragio universal de los adultos, el Estado de Bienestar, la igualdad de protección ante la ley: así es la historia de cada uno de ellos.

En nuestro tiempo, hay fuerzas liberales institucionales atrinchera- das, no solo en la política formal, sino también en las universidades, la prensa, el sistema legal, organizacio- nes sin ánimo de lucro e incluso el mundo corporativo, que entonan la amenaza que el trumpismo supone para la democracia y el Estado de de- recho, aunque trabajan cada día para derrotar a sus propios rivales internos de izquierda: protestas estudiantiles, luchas sindicales, «excesos *woke*». Cuando asaltan campamentos (estu- diantiles o no) o quiebran sindicatos, asumen el trabajo de Trump, recon- figurando a los estadounidenses en forma autoritaria. El fenómeno que representa Trump solo podrá ser de- rrotado cuando los institucionalistas liberales dejen de intentar aplastar a la izquierda insurgente en nombre de la protección de la democracia, y en su lugar la vean como un aliado y una fuente de energía. Esto no se debe a que las ideas de la izquierda representen ya una mayoría silencio- sa contenida —esto sería un delirio fantasioso—, sino a que la izquierda es la única que tiene una visión co- herente para ofrecer frente a las ideas de la derecha.

Los liberales llevan una década intentando librar al país de Trump tratando de aislarlo como una

aberración grotesca. Lo han perse- guido mediante procesos judiciales, pero también mediante complejas y repetidas demostraciones de con- senso de elite bipartidista en su contra. Pero esto solo lo ha hecho más fuerte. El trumpismo no puede ser tratado con sutileza porque habla de fuerzas reales de la sociedad es- tadounidense —racismo, misoginia, frustración de clase— y ofrece una expresión obscena y satisfactoria a sus destinatarios. Solo puede ser de- rrotado mediante la confrontación directa, no solo de Trump, sino de lo que él representa y de la recons- trucción de EEUU que él imagina. Llamar fascismo a su movimiento conlleva esta implicación inevitable, lo que hace aún más irritante la falta de apetito por esa confrontación por parte de tantos que le aplican la eti- queta. «Hace falta poco valor para murmurar una queja general, en una parte del mundo donde todavía está permitido quejarse, sobre la maldad del mundo y el triunfo de la barba- rie, o para gritar con valentía que la victoria del espíritu humano está asegurada», escribió Bertolt Brecht en una ocasión. «Hay muchos que fingen que les apuntan con cañones cuando en realidad son el blanco de simples prismáticos de ópera».

El obstáculo que ahora presen- ta el liberalismo es especialmente frustrante porque la coalición de Trump sufre su propia contradicción interna, isomórfica con la de los de- mócratas. J.D. Vance y Elon Musk parecen querer cosas muy distintas:

Vance elogia a Lina Khan<sup>13</sup>, por ejemplo, y parece ofrecer una visión de chovinismo del bienestar; Musk propone despedir a Khan, recortar radicalmente el Estado e inducir deliberadamente la estrechez económica. Por supuesto, Trump redistribuirá la riqueza y el poder hacia arriba, en nombre del empoderamiento popular y la rabia de la clase trabajadora. Debería resultarle difícil lograrlo, mantener estas fuerzas en equilibrio. Sin embargo, los demócratas han configurado su propia coalición de tal manera que no pueden activar de forma creíble esta contradicción y sacar provecho de ella; del mismo modo que no pueden hablar del vínculo de años entre Trump y Jeffrey Epstein<sup>14</sup>, probablemente porque al hacerlo también llamarían la atención sobre Bill Clinton.

Empero, si la solución fuera tan simple como un ataque frontal formando un tercer partido, ya se habría logrado. Una cosa que está clara, sin embargo, es que el apetito de las instituciones liberales por unirse a «la resistencia» ha disminuido mucho en los últimos ocho años. En cierto sentido, esto es aterrador: la resistencia real al trumpismo será menor, estará más aislada y expuesta,

a medida que poderosos actores de nuestra sociedad deserten tácitamente a la causa fascista. De hecho, ya han empezado a hacerlo, validando la política de Trump mientras lanzan diatribas contra sus modales, y así fue exactamente como Trump volvió a ganar. Las corporaciones liberales, la prensa, las universidades –instituciones que deploran a Trump por su nombre– han pasado en los últimos años a llevar a cabo elementos de su programa en pequeña escala aparentemente sin coacción.

Por otra parte, nuestro papel en la defensa de los valores que antes reivindicaban nuestros empresarios, representantes y portavoces autoproclamados será más difícil de confundir o evitar. Como también observó Brecht, «los que están contra el fascismo sin estar contra el capitalismo, los que se lamentan de la barbarie que sale de la barbarie, son como la gente que quiere comerse la carne sin sacrificar al ternero. Están dispuestos a comerse el ternero, pero no les gusta ver la sangre. Se contentan fácilmente si el carnicero se lava las manos antes de pesar la carne». Decir la verdad no es en sí mismo una solución, pero es el primer paso necesario, y el único posible. ☐

---

13. Presidenta de la Comisión Federal de Comercio, conocida por su trabajo en derecho antimonopolio [N. del T.].

14. Magnate financiero acusado de delitos sexuales; se suicidó en prisión en 2019 [N. del E.]

| TEMA CENTRAL

## ¿Qué dice la música sobre América Latina?





# El *streaming* o la lógica musical del capitalismo financiero

Abel Gilbert

Las plataformas de *streaming* fijaron un nuevo estadio de la revolución digital. El mundo de la música en línea no es ajeno a lo que se llama la «economía del enriquecimiento» y las lógicas de valorización financiera propias de esta etapa del capitalismo. Pero, a la vez, introduce en la discusión aspectos inéditos relacionados con la vigilancia y la extracción de datos conductuales de los usuarios, así como con las consecuencias ambientales de un «servicio» que se presenta como desmaterializado.

¿Qué nos revelan las plataformas musicales sobre una época, y cómo a la vez se reorganiza nuestra percepción? La pregunta puede sonar desconcertante o trivial en un punto: las plataformas se han adherido a la vida de millones y millones de personas que naturalizaron su funcionamiento y su portabilidad. Pero si tomamos de los escritos hindúes sagrados la expresión *sruti* (audición, oído), que simboliza la revelación suprema, entonces el interrogante puede llevarnos hacia una zona profana y reflexiva. Dicho de otra manera: qué nos revelan estas aplicaciones sobre una época y cómo a la vez se reorganiza nuestra percepción.

Una palabra clave organiza el debate: «*streaming*». Esta modalidad de transmisión en directo supera ampliamente a las ventas de descargas digitales o

---

**Abel Gilbert:** es doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), compositor y escritor. Es autor de varios libros, entre ellos *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)* (Gourmet Musical, Buenos Aires, 2021) y *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (con Pablo Alabarces, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2021).

**Palabras claves:** financiarización, música, revolución digital, *streaming*.

grabaciones físicas: cuatro billones de transmisiones en 2023, 34% más respecto del año precedente, según el informe de *Luminate*, el sitio de análisis sobre tendencias, comportamientos y perspectivas del cine, la televisión y la música<sup>1</sup>. Una curiosidad al respecto: Taylor Swift fue una de las impulsoras del crecimiento, una de cada 78 intervenciones de los usuarios fue detrás de ella. La música ha dejado en gran medida de ser descargada para ser recibida una vez abierto el grifo de la abundancia: música alquilada que ofrece a los titulares de los derechos una fuente de ingresos estable y previsible que,

**«Streaming» remite en su analogía con lo fluido a la liquidez de un nuevo pacto de escucha**

de otra manera, habrían perdido. «*Streaming*» remite en su analogía con lo fluido a la liquidez de un nuevo pacto de escucha. La palabra que trajo consigo las imágenes de un oleaje y lo que se mueve transmite como un torrente y se impuso en el habla corriente. A la vez, en un pliegue más oculto del lenguaje sobre las tecnologías del entretenimiento, la inmediatez y

la dispersión, es posible advertir otra serie de entrelazamientos y mediaciones. Eric Drott nos recuerda en *Streaming Music, Streaming Capital* [*Streaming* de música, *streaming* de capital] que «*streaming*» y «flujo» no son solo conceptos mediáticos, sino también económicos. No se trata simplemente de una instancia de distribución de música: «Es también, y de forma más significativa, una tecnología de redistribución de la riqueza», que ha permitido «que el valor se desvíe de los músicos a los monopolistas tecnológicos, por un lado, y a los monopolistas de los derechos de autor, por otro». El *streaming* es, por lo tanto, el nuevo régimen socioeconómico constituido por el capitalismo en su actual fase de desarrollo<sup>2</sup>.

Si aceptamos esa conclusión, y la aceptamos porque en el libro está cabalmente demostrada, se nos abre otra perspectiva analítica. Spotify, Pandora, Tidal, Deezer y Apple son mucho más que la instancia en la cual un dedo se desliza sobre la superficie táctil del teléfono, o una mano, mediada por el ratón en su papel de interfaz, elige el *soundtrack* del momento. Lo que se presenta y publicita como un servicio a toda hora y en todo lugar es más que una manera de experimentar la música. Se trata de un universo de datos, metadatos y propiedad intelectual, una ingeniería extractiva de información, una maquinaria algorítmica de la sugerencia, un estudio de los comportamientos de los usuarios: su vigilancia cantábil. Esa multiplicidad de rasgos, dice Drott, «conspira para hacer que lo que en última instancia es un cambio en la

1. María Sherman: «Las transmisiones de música alcanzaron los 4 billones en 2023» en *Los Angeles Times*, 10/1/2024.

2. E. Drott: *Streaming Music, Streaming Capital*, Duke UP, 2024.

condición política y económica de la música parezca otra cosa, como si fuera un cambio en su ser impuesto por un nuevo sistema tecnológico»<sup>3</sup>.

La música de y en las plataformas acompaña una vida social sujeta a la semiotización financiera. Una música que necesitaba ser salvada de las fuerzas que amenazaban su existencia (la piratería y el intercambio de archivos digitalizados), y Spotify fue el principal agente de la salvación. El lanzamiento de esta plataforma coincidió con un colapso financiero global: ocurrió solo semanas después de la quiebra de Lehman Brothers.

La música grabada siempre alojó en su interior problemas que se silencian en el mismo acto de usufructo: demasiados decibeles para desviar la atención hacia el costo ambiental de los soportes, de la laca al vinilo, pasando por el disco compacto o CD y ahora el *streaming*. Habría que hablar sobre su acople a las lógicas de un capitalismo cada vez más dominado por la especulación financiera, en el que la inversión de riesgo y la adquisición a escala de derechos de autor terminan por constituir algo más que un artefacto destinado a las ganancias: un edificio ideológico.

Para expresarlo de otra manera: las plataformas no habrían sido posibles sin lo que conocemos como revolución digital. Pero otro factor sentó las bases para su predominio: lo que Luc Boltanski y Arnaud Esquerre definen como «economía del enriquecimiento», y que no es otra cosa que un estadio de la economía que ya no gira alrededor de la producción en serie de bienes. La mercancía ha dejado de ser la forma de organización específica del modo de producción industrial. La creación de riqueza se ha alterado profundamente. Boltanski y Esquerre ponen el acento en el mundo de las artes visuales, el comercio de antigüedades, la creación de fundaciones y museos, la industria de artículos de lujo, el desarrollo del patrimonio y el turismo. La música es abordada por ellos de manera muy lateral. Sin embargo, la metodología que utilizan contribuye para comprender el funcionamiento de las plataformas. Al momento de editarse su libro, Spotify todavía no había entrado a cotizar en la bolsa y comenzado a imbricarse con la tendencia advertida por los autores en lo que respecta a la existencia de una economía que explota el novedoso recurso del pasado y la optimización de «cosas que ya están ahí»<sup>4</sup>.

Trataremos de desglosar estas ideas y encontrar antecedentes que pueden parecer insólitos para quienes se conectan a diario con su repertorio *online*. Puede parecer arbitrario o desconcertante remitirnos a dos situaciones en el pasado de Nueva York para hablar sobre un rasgo de Spotify, Tidal y Apple. Sin embargo, en Theodor Adorno y David Bowie, tan separados

---

3. *Ibíd.*

4. L. Boltanski y A. Esquerre: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Gallimard, París, 2017.

culturalmente y a la vez cercanos en sus comentarios e intuiciones, encontraremos un camino de llegada al problema.

### Lo que sale por el grifo

Theodor Adorno se instala en Manhattan en 1938. Su exilio estará marcado por el extrañamiento y el desapego. Detecta en Estados Unidos el paroxismo de la fetichización. «La música, con todos los atributos de lo Estético y de lo Sublime que le son otorgados generosamente, está en América esencialmente al servicio de los anuncios de las mercancías que han de adquirirse para poder oír música». Hasta la música «seria» era devorada por el intercambio. Otra experiencia le desagradaba profundamente. Recuerda Stefan Müller-Doohm en *Adorno: A Biography* [Adorno: una biografía] que el ensayista alemán afirmaba que el color tonal de la música se veía alterado por la transmisión radiofónica. Se creaba «un sonido artificial que contrastaba con el timbre natural de la música en una sala de conciertos»<sup>5</sup>. Se perdían las cualidades de una obra sinfónica a punto tal de degenerar en «una especie de pieza de museo». Y algo más: el ruido constante de fondo de las transmisiones adelgazaba aún más la profundidad y el aura de la obra.

Desde que la música de la radio llega a las casas como si fuera un servicio público, se convierte en algo accesorio y se reduce a una especie de entretenimiento de fondo. Los bienes culturales se reducen así a objetos domésticos sin especial significación. Como el oyente no tiene voz ni voto en la elección de la música que se emite en su casa, apagar la radio es el último placer narcisista del que dispone el impotente receptor.

Y algo aún peor:

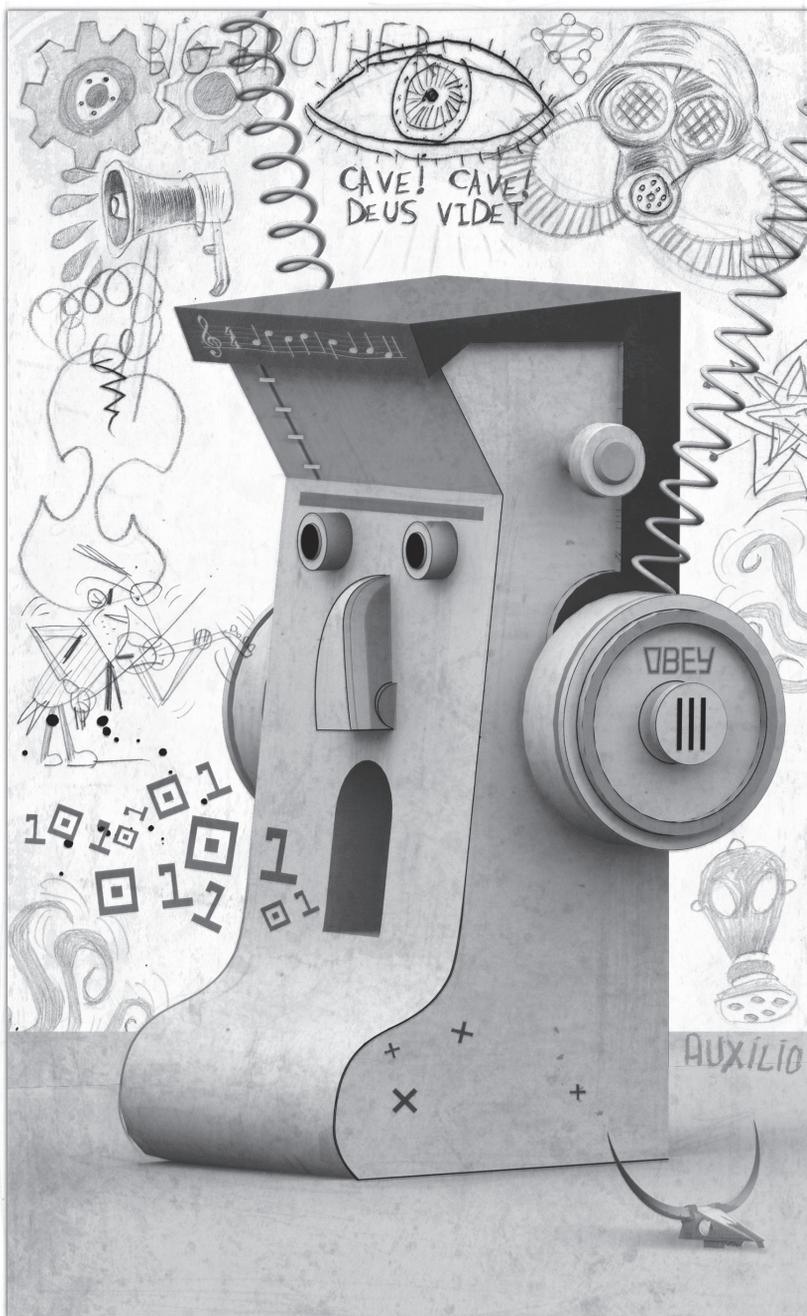
es muy probable que el significado de una sinfonía de Beethoven escuchada mientras el oyente pasea o está tumbado en la cama difiera de su efecto en una sala de conciertos donde la gente se sienta como si estuviera en una iglesia. ¿Escuchan la música de la radio sentados, de pie, caminando o tumbados en la cama? ¿La escuchan antes, durante o después de las comidas?

Si la música se estaba convirtiendo en «una especie de función cotidiana, entonces sin duda estará muy estrechamente asociada con las comidas»<sup>6</sup>.

---

5. S. Müller-Doohm: *Adorno: A Biography*, Polity Press, Cambridge, 2005.

6. T. Adorno: «Music in Radio», Archivo de la Universidad de Columbia, Biblioteca Butler, 1938, p. 93f., cit. en S. Müller-Doohm: ob. cit.



Más allá de su pesimismo elitista, Adorno nos deja tres conceptos que como en una carrera de relevos acompañarán este texto: *servicio público*, *mercancía* y *función cotidiana*. Aparecerán otros a su debido tiempo.

**Más allá de su pesimismo elitista, Adorno nos deja tres conceptos que como en una carrera de relevos acompañarán este texto: *servicio público*, *mercancía* y *función cotidiana***

El 9 de junio de 2002, *The New York Times* entrevistó a David Bowie por la edición de *Heathen*, el primer álbum publicado por Iso, su propia discográfica asociada con Sony. «Todo ha cambiado / Porque en verdad, es el principio de nada / Y nada ha cambiado, todo ha cambiado», canta Bowie en «Sunday». ¿Qué era lo que permanecía y se modificaba a la vez? La revolución digital había transformado las prácticas y las relaciones. Bowie desconfiaba de la fortaleza de la industria musical, en medio de la creciente piratería y de la difusión de programas que compartían archivos, como Napster. «No creo que los sistemas de distribución vayan a funcionar de la misma manera». Y añadía de manera profética: «la música será como el agua corriente o la electricidad»<sup>7</sup>. Habría que adaptarse a las transformaciones.

La capacidad anticipatoria de Bowie se había manifestado ya en 1997, cuando se asoció al banquero de inversiones David Pullman para crear unos bonos con su nombre. El *celebrity bond* se emitió por un periodo de diez años y con un interés anual de 7,9%. La emisión de deuda se respaldó con 268 canciones de los 25 discos que había editado hasta 1990. Bowie obtuvo 55 millones de dólares que le permitieron realizar otros negocios y conservar la propiedad de su catálogo. Los acreedores debían recibir pagos regulares en función de los ingresos generados por esos discos. El «bono Bowie» acompañó «musicalmente» el frenesí de alzas en las bolsas debido a la expansión de empresas vinculadas a internet y la llamada «nueva economía»: las puntocom, que en la actualidad parecen ser parte de la prehistoria. Paroxismo especulativo, amplia disponibilidad de capital de riesgo, una fiesta de la efímera exuberancia con su consiguiente derrumbe, que también afectó a la industria musical. La misma Moody's que en 1997 había concedido el codiciado estatus de A3 (*investment grade*) a los *Bowie bonds* siete años más tarde redujo el *rating* crediticio a Baa3, apenas un escalón por encima de los papeles basura de países quebrados como Argentina que tanto codicia la carroña. La jerga de los ministros de países que lidiaban con el peso de la deuda («suspensión de pagos», «reestructuración») quedó inevitablemente asociada al autor de «The Man Who Sold The World»,

---

7. Jon Pareles: «David Bowie, 21st-Century Entrepreneur» en *The New York Times*, 9/6/2002.

a punto tal de poner en duda una de sus estrofas, convertida en declaración de intenciones: «nunca perdimos el control». Los *Bowie bonds* terminaron de pagarse en 2007, sin demoras ni nuevas negociaciones, un año antes de la gran crisis financiera de 2008, que es, recordemos, cuando sale al mundo Spotify.

## Músicas 2.0

Pero antes, Gerd Leonhard y David Kusek se habían tomado muy en serio la visión de Bowie y le habían dado otra densidad en su libro *The Future of Music* [El futuro de la música]: «imaginemos un mundo en el que la música fluye a nuestro alrededor, como el agua o la electricidad, y en el que el acceso a la música se convierte en una especie de ‘servicio público’. No de forma gratuita, pero sí con la sensación de que lo es»<sup>8</sup>. El modelo de negocios requería de mecanismos de control y regulación para satisfacer las necesidades de la colectividad sobre la base de precios asequibles. A pesar de la enorme importancia económica del agua y de la influencia de estas empresas, ¿cómo pagamos por ella? ¿Sentimos que las empresas proveedoras de agua tienen poderes monopolísticos indebidos y consideramos el agua como un «producto»? Pagamos el agua más o menos voluntariamente, sí, pero ya casi ni nos damos cuenta; el gasto se ha convertido en un hecho de la vida. Los pagos están entretreídos en la trama de las rutinas monetarias de casi todo el mundo; no se cobran tasas individuales si uno se ducha en el gimnasio, si se lava las manos en un baño público, si utiliza una fuente o si llena el radiador de su automóvil<sup>9</sup>.

Años después Leonhard redobló su prédica sobre la llegada inexorable de los tiempos líquidos a través de su blog y el libro *Music 2.0* [Música 2.0]: «La digitalización de la música la ha liberado para siempre de sus grilletes de producto físico: ya no tiene plástico al que ceñirse para llegar a los oyentes». Leonhard hablaba de la «inevitable» renovación del ecosistema musical. «La única forma de monetizar el comportamiento real y los deseos subyacentes de la gente en las redes digitales es ofrecerles una oferta sencilla, sin complicaciones, un todo incluido o un paquete de tarifa plana». Se podía «pagar muy a gusto» por lo que antes se bajaba o hacía con la mediación de un artefacto. Necesidad y urgencia: «Imagínese que le pidieran su identificación y contraseña cada vez que tira de la cadena en un baño público»<sup>10</sup>.

---

8. D. Kusek y G. Leonhard: *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Berklee Press, Boston, 2005.

9. *Ibíd.*

10. G. Leonard: *Music 2.0*, edición del autor, 2010.

En la década de 1960, la música se nutría del disco de larga duración, que la hacía más accesible que nunca. El CD se instaló luego en el mercado con la promesa de almacenamiento de una hora de archivos sonoros convertidos en ceros y unos, la lógica abstracta entreverada con un mundo material (la Novena de Beethoven había sido el modelo de extensión temporal digitalizado).

**En junio de 2006,  
cuando Daniel Ek  
colocaba la piedra  
basal de Spotify,  
iTunes Store  
estableció un acuerdo  
con la red social  
de Mark Zuckerberg**

A medida que el siglo XXI se acercaba a su segunda década, la internet renovaba precipitadamente su fisonomía, la de un complejo de servicios en línea de propiedad privada: Google, Amazon, Apple, Microsoft, Facebook. En junio de 2006, cuando Daniel Ek colocaba la piedra basal de Spotify, iTunes Store estableció un acuerdo con la red social de Mark Zuckerberg para conocer los gustos musicales de los usuarios y ofrecer así un enlace de descarga en el sitio. La música acompañaba la formación del Complejo de Plataformas Corporativas (CPC). Una transición tecnológica, económica y digital, del *peer to peer* (un vínculo entre iguales que podía incluir algo más que datos: formas de cooperación) a la *peer pressure* (presión de los pares) de los más fuertes y monetizados; de las computadoras personales a los celulares, del entendimiento terrenal a la nube y el creciente predominio de la inteligencia artificial (IA) al servicio de organizar el deseo y los consumos de los usuarios. Cuando las plataformas musicales comenzaron a hablar de «servicio», las condiciones discursivas estaban creadas para aceptarlo.

Para Eric Drott, la analogía ha tenido aciertos y errores. La música, al estar mediada por las plataformas digitales, llega a «asumir muchos de los atributos habitualmente asociados a los bienes públicos». Lo que la equivalencia desatiende «son las razones por las que la música ha llegado a asumir estas cualidades». Y no son otras que las relaciones sociales que se ocultan detrás de la máscara del *streaming*. «La música aparece como desmercantilizada solo en relación con los usuarios, de modo que los datos y la atención de estos mismos pueden mercantilizarse en su lugar, lo que a su vez permite la remercantilización de la música grabada en otros lugares, en las transacciones entre las plataformas y los titulares de los derechos»<sup>11</sup>. Por lo tanto, «apelar al agua para dar sentido al cambio de estatus de la música tiene el efecto de naturalizar este estatus, junto con las fuerzas que se considera que lo han provocado»<sup>12</sup>.

---

11. E. Drott: ob. cit.

12. *Ibid.*

## El juego de las apropiaciones

Once años después de que Bowie hablara de «*music like running water*», David Byrne, ex-líder de la banda estadounidense Talking Heads, reconocía que se libraba un combate desigual:

las cantidades que estos servicios pagan por flujo son minúsculas: su idea es que si un número suficiente de personas utiliza el servicio, esos minúsculos granos de arena se amontonarán. Por tanto, hay que fomentar la dominación y la ubicuidad. Deberíamos reajustar nuestros valores porque en el mundo de internet se nos dice que el monopolio es bueno para nosotros. Los grandes sellos discográficos suelen desviar la mayor parte de estos ingresos, y luego gotean alrededor de 15%-20% de lo que queda a sus artistas.

Se sentía entonces como un «auténtico ludita». No se trataba de los telares manuales y el avance de la máquina a vapor, sino de internet. «Como ocurre con la mayoría de los negocios basados en internet, al final solo quedará uno en pie. No hay dos Facebook ni dos Amazon. Dominación y monopolio es el nombre del juego en el mercado web». Y algo más inquietante: «El resultado inevitable parecería ser que internet succionará el contenido creativo de todo el mundo hasta que no quede nada. Los escritores, por ejemplo, no pueden confiar en ganar dinero con actuaciones en vivo. ¿Escribirán textos publicitarios?»<sup>13</sup>.

A través de la desregulación de los mercados, la diseminación de las computadoras personales y los intercambios electrónicos, el mapa y el territorio comparten el mismo vector de la abstracción. La música pasó a formar parte de ello. Una de las tantas *playlists* de Spotify se llama *Songs about Money, Business, Finance and Economics* [Canciones sobre dinero, negocios, finanzas y economía]. La redundancia típica de tópicos organiza sentidos en las plataformas y hace posible reunir «Can't Buy Me Love» de Los Beatles, «Money», de Pink Floyd, «Money, Money, Money», de ABBA. A pesar de lo que dice el título de la canción de AC/DC («Money Talks» [El dinero habla]), el dinero en su más pura abstracción no suele cantar. Como si un pudoroso algoritmo desviara la atención de lo esencial a la hora de comprender una ingeniería. «¿Qué hace que Spotify sea una historia de éxito sueca, dadas las pérdidas financieras que la compañía ha sufrido cada año de su existencia? ¿Quién posee y gobierna la transmisión de música?», se han preguntado los autores de *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music* [El desmontaje de Spotify. Dentro de la caja negra del *streaming* de música]<sup>14</sup>.

---

13. D. Byrne: «The Internet Will Suck All Creative Content Out of the World» en *The Guardian*, 11/10/2013.

14. Maria Eriksson, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars y Patrick Vonderau: *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*, The MIT Press, Cambridge, 2019.

Su existencia, en rigor, depende de la voluntad de las tres principales compañías discográficas mundiales, Universal, Sony y Warner, para renovar los acuerdos de licencias de transmisión. En los hechos, forman un oligopolio. ¿Podrían poner a Spotify de rodillas y comenzar su propio servicio de transmisión? La respuesta depende, según los autores del libro, de si uno considera que Spotify es simplemente un intermediario o más bien el productor de una nueva mercancía: «una experiencia musical personalizada». El carácter *algorocrático* de la aplicación supuso «un paso más allá de la sociabilidad simétrica de Facebook (donde la amistad es una relación bidireccional) al sistema de seguimiento asimétrico que caracteriza a Twitter (donde un pequeño número de usuarios tiende a ser enormemente influyente)»<sup>15</sup>.

La compañía que encabeza Daniel Ek rara vez ha obtenido beneficios en todos estos años. En 2022 y 2023 perdió algo más de 1.000 millones de dólares. Wall Street esperaba un cierre sin rojos en 2024<sup>16</sup>. Las rentas que cobra a los usuarios por sus servicios se consumen invariablemente en el pago a los titulares de los derechos de esas músicas. Spotify depende de la especulación financiera: «Se ha mantenido a flote gracias a otras formas de renta, generadas por una clase diferente de activos, a saber, los que poseen los bancos de inversión, los fondos de capital de riesgo, los inversores institucionales y otros representantes del capital financiero». Pero ¿de quién es a estas alturas? ¿A quién pertenece? «Lo primero a tener en cuenta es que la compañía no es propiedad de sus fundadores»<sup>17</sup>.

Tampoco es sueca ni estrictamente musical. Desde entonces, al menos hasta su salida a bolsa en abril de 2018, Spotify ha sido propiedad de varias empresas de capital de riesgo con sede en diferentes partes del mundo. Su principal interés no es hacer que sea rentable, sino que sea valiosa.

Se necesita más y más capital de riesgo para cubrir las pérdidas recurrentes y mantener el crecimiento. Una forma de hacer atractivas las plataformas musicales para los inversores ha sido, según Drott, posicionarlas como empresas tecnológicas de perspectivas ilimitadas. Tidal, con 80 millones de *tracks*, es parte de Block, Inc., una empresa estadounidense de servicios financieros y pagos digitales con sede en San Francisco. Wells Fargo, JP Morgan Chase y Hearst son los inversores de Pandora. En cuanto a Spotify, Ek posee 15,6% de sus acciones, según el informe anual de la empresa correspondiente al periodo que finaliza el 31 de diciembre de 2023. Martin Lorentzon detenta 10,9%; el banco de inversión Morgan Stanley, 4,6% del total: T. Rowe Price Associates,

---

15. *Ibid.*

16. Derek Saul: «Spotify Stock Pops 14% To 3-Year High. Races to First Profitable Year» en *Forbes*, 23/7/2024.

17. M. Eriksson et al.: *ob. cit.*

otro 4,0%; BlackRock, 2,9%. BlackRock gestiona activos por valor de unos 11 billones de dólares. Maneja 17,5% de las acciones del mundo, que representan 7,7% del PIB global. Usufructúa además 6,5% de la empresa de tecnología militar, aérea y digital Lockheed y 5,93% de Northrop, uno de los principales contratistas de armamento y del sector aeroespacial estadounidense. Participa también en Meta/Facebook (7,03%) o Microsoft (7,18%), farmacéuticas como Pfizer (7,77%) o competidoras en el mercado de los refrescos como Coca-Cola (6,98%) y Pepsi (7,97%). Sony Music Entertainment y Universal Music Group se adueñaron en su conjunto de casi 7% del paquete accionario restante. «¡Se están pagando anticipos a sí mismos!», se azoró Byrne en su libro *Cómo funciona la música*<sup>18</sup>.

Los derechos de autor de la industria musical alcanzaron los 40.000 millones de dólares en 2022. Eso no habría sido posible antes de que la «economía del enriquecimiento» se estabilizara como un vector de acumulación y promoviera la simbiosis entre finanzas y un capital cultural que promueve la explotación intensiva de yacimientos específicos que se sedimentaron a lo largo del tiempo. Si ese tipo de economía «extrae su sustancia del pasado», qué mejor que aquello que ha sido disfrutado por tantas generaciones.

### Los derechos de autor de la industria musical alcanzaron los 40.000 millones de dólares en 2022

La sostenida relevancia económica de los títulos más antiguos ha impulsado una oleada de adquisiciones de catálogos de canciones. Sony Music Group compró el de Bruce Springsteen por unos 550 millones de dólares. Warner Music Group se quedó con el de David Bowie por unos 250 millones de dólares. Sting ha vendido el suyo a Universal Music Group; se calcula que el acuerdo asciende a unos 300 millones de dólares: «Para mí es absolutamente esencial que el corpus de trabajo de mi carrera tenga un hogar donde se valore y respete»<sup>19</sup>. BlackRock ha invertido junto con Warner Music WMG 750 millones de dólares en un fondo para amasar catálogos de derechos musicales de cantantes femeninas y artistas diversos de los géneros latino y hip hop<sup>20</sup>. Contaba entre sus activos a Primary Wave, una empresa privada de edición musical de artistas como Bob Marley, Prince, James Brown, Whitney Houston, Burt Bacharach, Bing Crosby, Henry Mancini, Enrique Iglesias y Ray Charles. En julio de 2020 y en medio de la pandemia, Bob Dylan llegó a un

18. Sexto Piso, Ciudad de México, 2014.

19. Ben Sisario: «Sting Sells His Songwriting Catalog for an Estimated \$300 Million» en *The New York Times*, 10/2/2022.

20. Anne Steele: «BlackRock, Warner Music Invest \$750 Million in Female and Diverse Artists» en *The Wall Street Journal*, 24/2/2022.

acuerdo con Universal Music Group por la venta de su catálogo completo de más de 600 canciones, equivalente a seis décadas de carrera. Según *The New York Times*, habría recibido 300 millones de dólares. «No es ningún secreto que el arte de escribir canciones es la clave fundamental de toda buena música, y no es ningún secreto que Bob es uno de los más grandes maestros de este arte», dijo el presidente de Universal Music Group, Lucian Grainge, en el comunicado<sup>21</sup>.

### Vigilancia y extracción

A estas alturas del texto se ha podido constatar que los pliegues económicos y financieros que acompañan al *streaming* no son apenas una nota al pie del contrato de escucha. Pero en cada situación, cada instante de disfrute, cada búsqueda de una afinidad electiva, sucede a su vez algo desatendido en lo que vale la pena detenerse.

Sostiene Shoshana Zuboff en *La era del capitalismo de la vigilancia* que «una nueva especie de poder económico vino enseguida a llenar el vacío dejado por el hecho de que cada búsqueda fortuita, cada ‘me gusta’ y cada clic pudiera ser reclamado y aprovechado como un activo que monitorizar, diseccionar y monetizar por parte de aquella empresa que se propusiera hacerlo»<sup>22</sup>. Si la música podía tener una relación con lo inefable y reclamaba hasta una filosofía para extraer de ella un criterio de verdad, los algoritmos de recomendación se harían cargo de cualquier extensión argumental.

No solo eso. Los y las oyentes, en tanto usuarios, en su aceptación del contrato (al tildar los llamados «términos y condiciones»), ofrecen a cambio y sin prestar atención conectar al banco inagotable de títulos toda su educación sentimental, sus costumbres y preferencias. Acuerdan ser numéricamente fisgoneados mientras cantan, marcan el ritmo o se sumergen en una experiencia más profunda. ¿Qué mejor recurso pueden explotar las plataformas en su afán por saber todo lo que puedan sobre nosotros? Remarca al respecto Zuboff: «El capitalismo de la vigilancia reclama unilateralmente para sí la experiencia humana, entendiéndose como una materia prima gratuita que puede traducir en datos de comportamiento»<sup>23</sup>. La confiscación de los «me gusta» y un repertorio de gustos, esa glotonería musical e indiscriminada del

---

21. Brian Steinberg: «Super Bowl: How Bob Dylan Jumped From Counterculture Icon to Car Salesman» en *Variety*, 2/2/2014.

22. S. Zuboff: *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, Paidós, Barcelona, 2020.

23. *Ibid.*

usuario que elige acompañarse siempre con un trasfondo sonoro, tiene su contracara en el acopio de todas las señales que deja. Las dos actividades en un punto son complementarias, causa y efecto. Un excedente de placer y de información monetizable. Lo que señala Tiziana Terranova sobre las redes sociales es aplicable a las plataformas que transmiten música: los *likes* y *dislikes*, creencias, incredulidades y motivaciones no pensadas «son las nuevas fuerzas psíquicas que subtienden los modos de cooperación que no implican división del trabajo sino relaciones», en las que valores éticos, existenciales y estéticos «se convierten en el nuevo terreno de la valorización». El sueño de los algoritmos maestros «podría acabar generando formas impredecibles de inteligencia alienígena fugitiva»<sup>24</sup>.

La música en línea participa alegremente de las nuevas formas de extractivismo que, como señalan Sandro Mezzadra y Brett Neilson, van más allá de una referencia literal a la minería, las materias primas o el saqueo de la tierra y el mar. «La creciente panoplia de prácticas de extracción de datos es otro registro de esta penetración omnipresente de la extracción en diferentes esferas de la actividad humana y económica»<sup>25</sup>. Escuchar, por lo tanto, es ser a la vez vigilado. Nunca más apropiado bajo las condiciones de la digitalización y los algoritmos aquello que pensaba Jean-Luc Nancy: «estar a la escucha fue una expresión del espionaje militar antes de volver, a través de la radiofonía, al espacio público, no sin dejar de ser, asimismo, en el registro telefónico, un asunto de confidencia o secreto robado». Y añade algo que se conecta con el sentido inicial de la palabra revelación: «¿De qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela —y por ende también se hace público— cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido?»<sup>26</sup>.

Evan Greer es activista, escritor e indie-punk *queer*. Participa del grupo sin fines de lucro Fight for the Future y suele escribir en *The Washington Post*, *Wired* y *The Guardian*. Parte de sus denuncias se centran en los alcances del reconocimiento facial en los festivales de música. Cuando comenzó la cuarentena, Greer se dedicó a grabar canciones con una vieja MacBook Air a la que le faltaba la tecla «r». El resultado de ese trabajo se reunió en el disco

### La música en línea participa alegremente de las nuevas formas de extractivismo

24. T. Terranova: *After the Internet: Digital Networks between Capital and the Common*, MIT Press, Cambridge, 2022.

25. S. Mezzadra y B. Neilson: *The Politics of Operations: Excavating Contemporary Capitalism*, Duke UP, Durham-Londres, 2019.

26. J.-L. Nancy: *A la escucha*, Amorrortu Editores, Madrid, 2002.

*Spotify is Surveillance*. El guitarrista y cantante dijo haber tenido como fuente de inspiración a la activista afroestadounidense y ensayista marxista Angela Davis, así como a Chelsea Manning, famosa por haber filtrado a WikiLeaks miles de documentos clasificados<sup>27</sup> del Ejército de EEUU acerca de las guerras de Afganistán y luego declararse públicamente como mujer transgénero. Su voz sampleada, junto a la de la gran escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin, aparecen en «Surveillance Capitalism», el tercer tema del álbum. Y Greer canta ahí: «Todos estamos conectados a las máquinas / Odiamos cada segundo, pero no podemos mirar hacia otro lado / Todos queremos ser vistos, pero detrás de la pantalla / Hay una pesadilla disfrazada de sueño / Y no podemos despertar». Ironía de estos tiempos sin autonomía: *Spotify is Surveillance* puede escucharse en... Spotify. La plataforma es tolerante con nuestras preferencias. Music Business Worldwide informó que el servicio de *streaming* ha aprobado una patente desarrollada desde 2018 que está capacitada para utilizar grabaciones del habla y el ruido de fondo de los usuarios y, de esta manera, determinar su estado emocional, género, edad, acento y entorno, si está solo o acompañado: toda una información que le permitiría orientar sus sugerencias.

### Nuevas fronteras de la tolerancia

La inmediatez e hiperabundancia han afectado a la vez los modos de escuchar música. La tolerancia es cada vez más baja, lo que aumenta la deriva y la paradójica imposibilidad de conexión con una experiencia novedosa o relativamente compleja, en especial para las generaciones educadas en internet. El tiempo de espera puede ser de segundos. Hasta la música más digestiva se ha adaptado a esas exigencias colocando el estribillo al comienzo. La dificultad de esperar empieza a generar sus propias formas en la canción.

Mientras los usuarios erran por Spotify o alguna de sus competidoras, tiene lugar un gasto del que no se habla. El hechizo del carácter desmaterializado de los servicios se rompe cuando nos detenemos en todo lo que se necesita para que funcione el *streaming*: los archivos de audio digitales no se disuelven en el éter; la nube, servidores y otras infraestructuras no son artefactos inanes. «Como todo lo que hacemos en internet, la transmisión y descarga de música requieren un aumento constante de energía», recuerda

---

27. Condenado a 35 años de cárcel, Bradley E. Manning cambió de sexo en prisión y pasó a llamarse Chelsea Manning. Antes de terminar su mandato, Barack Obama conmutó su pena y Manning salió en libertad en 2017 [N. del E.].

Kyle Devine<sup>28</sup>. En 2016, la transmisión y descarga de música generaron alrededor de 194.000 toneladas de emisiones de gases de efecto invernadero, unos 40 millones más que las emisiones asociadas a todos los formatos de música en 2000<sup>29</sup>. Los seis centros de datos de Spotify consumieron en 2018 un total de 7.600 megavatios hora al año, lo que equivale a 350.000 toneladas de emisiones de carbono. Años más tarde, y como consecuencia de su expansión, la cifra aumentó, a pesar del supuesto compromiso de lograr emisiones «netas cero» para 2030. Devine demuestra que la música grabada —laca, vinilo, casete, CD— siempre ha sido un invisible explotador significativo de los recursos naturales y humanos, y que su dependencia de estos recursos es más problemática hoy que nunca en la era del Antropoceno. «Una sola granja de servidores, por ejemplo, puede consumir miles de megavatios de electricidad (suficiente para alimentar millones de hogares)». Pero, además, esto demuele el mito de la actual desmaterialización.

Los discos duros, los *routers*, las computadoras portátiles, los datos, los dispositivos personales de escucha, los celulares y auriculares son decididamente materiales y, en diversas configuraciones, absolutamente esenciales para la escucha de la música digital. La cantidad de estas tecnologías accesorias no solo es enorme, sino que está creciendo<sup>30</sup>.

La energía necesaria para almacenar y procesar los datos de Spotify procede principalmente de instalaciones nucleares, de carbón y de gas (respectivamente: 29%, 22% y 20%). Solo 29% del uso de energía del sitio web corresponde a lo que Greenpeace llama energía limpia. «Transmitir música es quemar uranio y otros combustibles». Devine muestra problemas y admite que la solución no es el retorno al siglo XIX: tiene en claro el embrollo cultural, político y económico que significaría restringir los usos de las plataformas. De un lado están los productores y las cadenas de suministro. Y luego, los consumidores. No obstante, hace hincapié en la necesidad de influir en las prácticas de escucha reconfiguradas por la absoluta disponibilidad.

**La energía necesaria para almacenar y procesar los datos de Spotify procede principalmente de instalaciones nucleares, de carbón y de gas**

Aunque la música puede ser una fuente de deleite y maravilla (tanto estética como socialmente), las razones por las que muchas personas la veneran y

28. K. Devine: *Decomposed: The Political Ecology of Music*, The MIT Press, Cambridge, 2019.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

exaltan están históricamente condicionadas y son ideológicamente indefendibles en muchas situaciones. Esto es cierto no solo en los casos en que la música se utiliza como medio para fines repulsivos, sino también en términos de las realidades cotidianas de la ecología política.<sup>31</sup>

«Escucha, Hamlet, oh escucha: si una vez amaste a tu querido padre». Tras esta introducción, el espectro del rey cuenta cómo murió: dormía en el huerto y, en ese momento de abandono, su hermano irrumpió con un «jugo maldito» y en los «portales» de su oído echó «la leprífica pócima». Muere envenenado a través del órgano que capta los sonidos del mundo y, para denunciarlo, Hamlet escenifica sin palabras el crimen palaciego delante de culpables e indiferentes. La pantomima se acompaña de unos oboes. Hasta qué punto la escena shakesperiana se proyecta con un fondo melódico sobre las cuestiones de la calidad y la experiencia auditiva a partir del desarrollo de la cultura de masas: la música como veneno que se inyecta a través de objetos inapropiados o degradantes. La teoría crítica sentó las bases de ese rechazo que se reactualiza en tiempos de inmediatez y extrema ubicuidad de cancioneros y repertorios en buena parte de los habitantes de este mundo. Lo tóxico, sin embargo, no es a estas alturas solo una cuestión de gustos. La música en línea, insistimos, trasciende su distinción genérica, sus escalas y taxonomías, para constituir un problema en sí que se alinea y a la vez calla como nunca antes relaciones mercantiles, prácticas disciplinarias y problemas ecológicos que proyectan un horizonte sombrío. ☒

---

31. *Ibíd.*

# Si no puedo perrear, ¿no es mi revolución?

*Música, sexualización  
de la cultura y feminismo*

Mercedes Liska

Modos de bailar de alta densidad erótica han sido considerados sexistas y degradantes para las mujeres. Sin embargo, en los últimos años ganaron visibilidad y aceptación otras miradas que reivindican esas prácticas como formas de reapropiación del goce y la autonomía sexual de los cuerpos. El movimiento «Ni Una Menos» y las luchas por los derechos de género provocaron un acercamiento novedoso entre las reivindicaciones políticas y la exhibición erótica de las mujeres en el ámbito musical.

En 2016 comencé a asistir a las presentaciones musicales en vivo de una cantante argentina de música popular urbana residente en la ciudad de Buenos Aires y a observar las experiencias de los públicos con sus canciones. El lanzamiento de un nuevo álbum en 2017 sintonizaba de principio a fin con el proceso de organización de mujeres para hacer frente a situaciones de desigualdad y violencia de género que, desde 2015, involucró diferentes acciones colectivas y modos de intervención pública. La producción de música de baile de esa artista y el tipo de conexión con audiencias gradualmente exclusivas de

---

**Mercedes Liska:** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y etnomusicóloga. Se desempeña como investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina, con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Es autora de *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta* (Gourmet Musical, Buenos Aires, 2024).

**Palabras claves:** baile, erotismo, feminismo, género, música, perreo, reguetón.

mujeres ofrecían indicios para pensar reconfiguraciones político-culturales en los repertorios musicales.

El protagonismo del baile en la producción musical de artistas mujeres jóvenes y de edades intermedias se convirtió en un nudo de indagación. Amplié la mirada hacia el grupo de bailarinas que participaban en los escenarios de los *shows*: desde sus gestos y tipo de movimientos, vestimenta y características físicas, hasta la interacción homoerótica con las cantantes. En efecto, una cuestión que llamó mi atención era la circulación erótica en escena, con movimientos de danzas urbanas contemporáneas derivadas del *breakdance* combinados con sacudimientos de piernas, pelvis y cola que remitían al desarrollo del reguetón en América Latina, un modo de bailar acusado sostenidamente de sexista y degradante para la mujer. Un *girl power* montado sobre un baile con flexión de rodillas y medias de red constituía una transgresión frente a quienes, desde distintos espacios sociales e institucionales, venían afirmando la existencia de una relación entre prácticas de baile sexualizado y estereotipos de género. Retóricas feministas, modos de socialización entre mujeres y narrativas corporales agueridamente sensuales se convirtieron en elementos de reconocimiento de una fuerza social emergente. Pero ¿qué era lo nuevo de todo esto?

En 2004 inicié una investigación sobre las experiencias de género de mujeres que bailaban tango en la ciudad de Buenos Aires. Allí pude ver que las formas convencionales de participación establecidas en la revitalización de la práctica de la década de 1990 estaban siendo gradualmente reconfiguradas. La mayor injerencia de las mujeres en la enseñanza de la danza —antes exclusiva de los varones—, la progresiva apropiación y experimentación del rol de guía de la danza —tradicionalmente masculino—, o la creación, por parte de las bailarinas más experimentadas, de nuevos espacios de baile —milongas— fueron indicios de cambio en la cultura tanguera de Buenos Aires. Esta indagación terminó haciendo foco en una práctica iniciada en 2002 bajo la denominación «tango *queer*», que comenzó como un taller en un centro cultural lesbofeminista y llegó a convertirse en una milonga del circuito tanguero en 2006. El eje de la práctica era bailar entre mujeres, desafiando simultáneamente el marco heteronormativo y la jerarquía masculina en los cuales se venían desarrollando las experiencias del tango posdictadura<sup>1</sup>. Estos cambios remarcaban dos cuestiones: por un lado, que las prácticas de baile no estaban al margen de procesos culturales más amplios que modificaron los roles de género en la sociedad; y por otro, que las experiencias de mujeres en y con la música no traducen de manera directa un contexto sociocultural

---

1. M. Liska: *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*, Milena Caserola, Buenos Aires, 2018.

determinado, sino que también se constituyen como espacios de creación de sentidos. Esto significa, como los estudios culturales en música popular señalaron hace tiempo, que no existe algo así como una homología entre producción estética y contexto social y político, sino modos de reacción y reconfiguración inesperada de las prácticas y representaciones musicales.

Como señalé, la desnaturalización de la función secundaria de la mujer en las pistas de baile de tango y su repercusión en las dinámicas intersubjetivas involucraban desplazamientos de la heterosexualidad obligatoria. Esto coincidía con lecturas de cambio en otras prácticas de baile relacionadas con diferentes músicas y espacios sociales, tales como la cumbia o la música electrónica<sup>2</sup>. A su vez, estudios de sociología, género y sexualidad referían nuevas pautas de socialización nocturna tendientes a la disipación de los denominados «guetos sexuales» y a la convergencia gay/hétero en la vida nocturna como respuesta a los procesos de lucha llevados a cabo por los movimientos de género y diversidad sexual desde la apertura democrática de 1983<sup>3</sup>. En la última década y media, diferentes grupos integrados por mujeres y artistas solistas lograron una visibilidad social mayor en Argentina. En ese contexto de crecimiento, tomó la palabra una producción estética enmarcada en la crítica de género, proponiendo mayores niveles de autonomía social y celebración de la diversidad sexual. Además de hacer explícitas las temáticas de género y sexualidad, las canciones recurrían a segmentos de la música popular fuertemente marcados por su función de baile y el predominio de la enunciación masculina, fundamentalmente de cumbia y reguetón. De esos años de trabajo de campo y análisis discursivo emergió una indagación centrada en las relaciones entre música, representaciones eróticas y políticas de género. ¿Qué aspectos de la cultura contemporánea

## **Estudios de sociología, género y sexualidad referían nuevas pautas de socialización nocturna tendientes a la disipación de los denominados «guetos sexuales»**

---

2. Pablo Semán y Pablo Vila: «Cumbia villera: una narración de mujeres activadas» en P. Semán y P. Vila (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Gorla / Ediciones de Periodismo y Comunicación-UNLP, Buenos Aires, 2011; Víctor Lenarduzzi: *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la «escena electrónica»*, Paidós, Buenos Aires, 2012.

3. Ernesto Meccia: *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Gran Aldea, Buenos Aires, 2011; «La carrera moral de Tommy. Un ensayo en torno a la transformación de la homosexualidad en categoría social y sus efectos en la subjetividad» en Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (comps.): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008; y *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Gran Aldea, Buenos Aires, 2006.

estuvieron involucrados en este reverdecer de la escenificación sexual por parte de mujeres en el espacio público? ¿Cómo se asocian esas escenificaciones con un tiempo de lucha marcado por las violencias de género? Un relevamiento de conciertos y clases de baile realizado entre 2017 y 2019 me permitió poner en diálogo esas experiencias con los debates de género y feministas en cruce con los estudios culturales, con el objetivo de comprender el rol de las actividades musicales en la conformación de subjetividades políticas posteriores al movimiento «Ni Una Menos» contra la violencia de género.

**En Argentina, las políticas de género y sexualidad vienen produciendo cambios sugerentes en la actuación ética y poética de la música**

En Argentina, las políticas de género y sexualidad vienen produciendo cambios sugerentes en la actuación ética y poética de la música. La expansión del movimiento social feminista, hermanado en contra de los femicidios y otras violencias y desigualdades de género y a favor de la legalización del aborto, dio lugar a una lucha encarnada por la soberanía de los cuerpos. Esas coordinadas históricas, ampliamente promovidas por el ámbito artístico y las artes del espectáculo, radicaliza-

ron los discursos estéticos y generaron desplazamientos estilísticos y nuevos significados de sus prácticas sociales. En Argentina, el 3 de junio de 2015 la consigna «Ni una menos» condensó una preocupación social específica sobre las violencias en términos de género: desapariciones, violaciones, asesinatos, torturas, explotación sexual, acosos, abusos. Un movimiento integrado mayoritariamente por mujeres y personas no binarias pasó a ser el principal agente de lucha social en las calles. Ambas situaciones enmarcaron la amplificación de las luchas por la igualdad de género y definieron los rasgos estéticos presentes en los modos de manifestar y comunicar esas luchas.

Primero los femicidios, y luego los debates por el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo, en 2018, ubicaron los cuerpos y la sexualidad de las mujeres en el ojo de la discusión política. Este derecho se convirtió en ley del Congreso Nacional el 30 de diciembre de 2020, en medio de la desarticulación y el confinamiento social por la pandemia de covid-19. Durante ese tiempo la producción musical fue sensiblemente interpelada por las políticas de género y sexualidad, a la vez que se convirtió en motor de nuevas representaciones sociales de las mujeres y su sexualidad. Entre los aspectos temáticos que cobraron relevancia, se encuentra la discusión acerca de los sentidos políticos de las experiencias de baile. Se conformaron repertorios de interpelación a un público feminizado que proclamaba la extroversión erótica, invirtiendo sentidos sobre los movimientos corporales hipersexualizados y masificados, antes pensados por los discursos ilustrados herederos de los mandamientos de

la alta cultura predominantemente como bastión del sexismo y la cosificación de los cuerpos de mujeres jóvenes.

Sobre la relación entre baile y principios políticos de izquierda podemos rastrear un interesante debate que se entrecruza con la historia del feminismo. En sus antecedentes podemos mencionar el conocido caso de la escritora Emma Goldman, quien en 1934 publicó un ensayo titulado «Si no puedo bailar, no quiero ser parte de tu revolución», frase que volvió a resonar en el activismo feminista contemporáneo<sup>4</sup>. La escritora aludía a una conversación que había mantenido con un compañero de militancia en el movimiento anarquista estadounidense de comienzos del siglo xx:

En los bailes yo era una de las incansables y de las más alegres. Una noche un primo de Sasha [Alexander Berkman], un jovencito, me hizo a un lado. Con cara seria, como si me fuese a avisar de la muerte de un querido compañero de lucha, murmuró que no era apropiado que una agitadora como yo bailara. Ciertamente no con tanto desparpajo y relajo. Era indigno especialmente de alguien que estaba camino a convertirse en una poderosa fuerza dentro del movimiento anarquista. Mi frivolidad solo podía dañar «La Causa». Me enfurecí ante la impúdica interferencia del muchacho. Le dije que se metiera en sus asuntos, que estaba cansada de que se me enrostrara La Causa todo el tiempo. No creía que La Causa que representaba un hermoso ideal, el anarquismo, la liberación y la libertad, la emancipación de las convenciones y los prejuicios, demandara la negación de la vida y el goce. Insistí que nuestra Causa no debía esperar que me hiciera monja y que el movimiento no debía convertirse en un claustro. Si significaba eso, entonces no la quería. Deseo libertad y derecho a la autoexpresión, el deseo de cada cual a las cosas bellas y radiantes. El anarquismo significaba eso para mí y lo viviría así a pesar de las prisiones, las persecuciones, de todo. Sí, incluso a pesar de la condena de mis propios compañeros de lucha, yo viviría mi propio ideal.<sup>5</sup>

Goldman nos muestra que las discusiones sobre baile y política aparecen en las bases del movimiento por la emancipación de las mujeres, del cual ella es considerada una de las exponentes más radicales, pionera en promover la libertad sexual y el uso de preservativos.

La militancia de izquierda construyó conceptos sobre los comportamientos adecuados de un «buen» o una «buena» militante política en términos

---

4. Originalmente la frase fue escrita en inglés, de modo que en español circuló con variantes de traducción, por ejemplo «Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa». E. Goldman: *Si no puedo bailar, no quiero ser parte de tu revolución* [1934], La Mariposa y la Iguana, Buenos Aires, 2017.

5. *Ibíd.*, p. 6.

estéticos y consumos culturales. Un trabajo exhaustivo de la historiadora Valeria Manzano sobre juventud y militancia entre fines de las décadas de 1960 y 1970 detalla que en Argentina esta última reforzó cuestiones represivas en torno de las libertades individuales de diverso orden por su carácter inherentemente «liberal» y «antipueblo», apuntando a cuestiones de regulación moral que van desde el código de vestimenta hasta la abstinencia sexual<sup>6</sup>. Es posible que parte del pensamiento feminista de aquellos años haya recogido algunas de esas miradas sobre el placer individual.

Los cambios culturales de los años 60 también dejaron fuertes rastros en las concepciones del erotismo y la puesta en escena de los cuerpos en la cultura de masas<sup>7</sup>. Una de las respuestas fue la creación de la prensa masiva destinada a las mujeres, en la que se comenzó a difundir una cierta multiplicidad de vivencias y placeres eróticos divergentes de los discursos tradicionales dominantes. A su vez se plantearían nuevas problemáticas: «Con el paso de las décadas el orgasmo femenino se tornaría un imperativo, las revistas femeninas de fin de siglo pasarían a describirlo, explicarlo y considerarlo indispensable para sentirse mujer». Junto con otras autoras, María Laura Schaufler sostiene que el ideal de liberación sexual devino en un sometimiento a la construcción y mantenimiento de un cuerpo seductor mediante una «ingeniería erótica»<sup>8</sup>. La denominada «revolución sexual», que designa los cambios en las conductas sexuales a partir de la segunda mitad del siglo xx, se trató de un pasaje de los controles externos a una internalización de las exigencias sociales. Sin que esto invalidara el discurso político de propiedad privada del cuerpo, como producto social la sexualidad nunca podría ser natural ni liberada totalmente<sup>9</sup>. Entonces, si los imaginarios eróticos de mediados del siglo xx fueron resignificados por el feminismo, a la vez, los códigos culturales emergentes que diferían de los hegemónicos en materia sexual ampliaron el mercado del erotismo.

Por otra parte, Leslie Gotfrit sostiene que desde la década de 1980 se desarrolló dentro del feminismo norteamericano un discurso de rechazo generalizado a los bailes populares debido a su sexismo intrínseco. Según esta autora,

6. V. Manzano: *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, FCE, Buenos Aires, 2017.

7. María Laura Schaufler: «Género y cibercultura: figuraciones de la intimidad y el erotismo» en *Anales del Congreso XII Mundos Femeninos y XI Fazendo Género*, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

8. M.L. Schaufler: «Feminismo y mediatización: la disputa por los derechos eróticos» en Alejandrina Arhancet, Matías Sbodio, Nicolás Sejas y Ana P. Visintini: *Documento de Trabajo N°1: Potencia práctica de la filosofía feminista*, Politikón, Santa Fe, 2020 y «Potencial erótico de la censura mediática» en *LIS* N° 16, 2016.

9. Silvia Elizalde: «Comunicación. Genealogía e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual» en S. Elizalde, Karina Felitti y Graciela Queirolo (coords.): *Género y sexualidades en las tramas del saber*, Ediciones del Zorzal, Buenos Aires, 2009, p. 11.

tales expresiones generaron sentimientos de culpa y represión en quienes se sentían interpeladas por la lucha feminista<sup>10</sup>. La evitación de gestualidades femeninas sexualizadas se naturalizó como lo políticamente correcto y en las expectativas dominantes del feminismo como batalla principal contra la industria cultural y la mercantilización capitalista de los cuerpos de las mujeres. Al respecto, Joanne Hollows, una de las referentes de los estudios culturales anglosajones, sostiene que las maneras de entender la cultura popular y la cultura masiva han intervenido en las orientaciones político-culturales de los feminismos<sup>11</sup>. En las valoraciones respecto del consumo cultural por parte de las mujeres ha persistido una evaluación dicotómica en torno de la opresión o el empoderamiento. De ahí deriva una noción jerárquica de mujeres «sumisas» y «críticas», en donde quienes reproducen patrones sexistas colaborarían en la perpetuación del sistema patriarcal<sup>12</sup>.

**La evitación de gestualidades femeninas sexualizadas se naturalizó como lo políticamente correcto**

Más cercano en el tiempo, parte de esto que señalaba Gotfrit como las expectativas dominantes del feminismo resonó en la crónica de una periodista española luego de un viaje a Cuba en 2013, en pleno auge del reguetón en la isla. El título de la crónica de June Fernández parafraseaba a Goldman: «Si no puedo perrear no es mi revolución», provocando una crítica feminista alternativa sobre el reguetón:

Mi afición por el reguetón es de sobra conocida en mi entorno. En realidad, disfruto más escuchando y bailando otras músicas, pero la imagen de feminista que perrea rompe los esquemas, y eso me mola, así que la exploto. Para la gente con resistencias antifeministas, cuestiona el estereotipo de que las feministas vivimos amargadas, de que somos unas «malfolladas» que no sabemos disfrutar de la vida y nos lo tomamos todo a la tremenda. Para muchas feministas, que una de las tuyas disfrute restregando voluntariamente su culo contra el paquete del maromo de turno puede generar un cortocircuito interesante. (...) Si hay un reparo ante el reguetón que me gusta rebatir es el de que es un baile machista porque la mujer se mueve para darle placer al hombre. Es curioso porque, bajo una premisa aparentemente feminista, una vez más se niega la sexualidad y el placer de las mujeres. ¿O

10. L. Gotfrit: «Women Dancing Back: Disruption and the Politics of Pleasure» en *Journal of Education* vol. 170 N<sup>o</sup> 3, 1988, p. 135.

11. J. Hollows: «Feminismo, estudios culturales y cultura popular» en *Lectora* N<sup>o</sup> 11, 2005, p. 20.

12. S. Elizalde: ob. cit.; Isabel González Díaz: «Mujeres que 'interrumpen' procesos: las primeras antologías feministas em los Estudios Culturales» en *Estudios Feministas* vol. 17 N<sup>o</sup> 2, 2009.

sea que si yo me froto contra un tío es para darle gustito a él? ¿Acaso no creen que frotarme contra una pierna o un paquete me da gustito a mí?<sup>13</sup>

Fernández argumenta que, entre los bailes caribeños, la variedad de reguetón ofrece a las mujeres una mayor libertad de movimiento y conlleva una articulación más flexible de los roles de bailarina del género, dado que, por un lado, no tiene que estar físicamente atada a su pareja, a diferencia del tango, el merengue y muchos otros bailes latinos y caribeños; y, por otro, porque la mujer tiene autonomía para acercarse, frotar o sacudir su cuerpo sin que sea la pareja la que decide los movimientos, como ocurre al bailar bachata, por ejemplo.

Una deriva de las representaciones de la objetualización de los cuerpos de las mujeres por parte del feminismo radica en la intervención estatal respecto de los consumos musicales. En Puerto Rico, el reguetón estuvo envuelto en

**El reguetón en Puerto Rico estuvo envuelto en múltiples guerras culturales interraciales, con el Estado, las instituciones educativas y religiosas**

múltiples guerras culturales interraciales, con el Estado, las instituciones educativas y religiosas. Raquel Rivera destaca, entre otras, las acusaciones que lo señalaban como pornográfico, de incentivar la precocidad sexual juvenil y de producir una objetualización erótica de la mujer basada en el supuesto de un deseo femenino ausente, derivadas de la crítica feminista<sup>14</sup>. En 1995, miembros de la División de Control

de Vicios de la Policía de Puerto Rico confiscaron más de 400 casetes y discos compactos de locales de música de la ciudad de San Juan, y citaron a sus dueños a comparecer ante el tribunal por la venta de material obsceno. Las autoridades señalaron que, además de describir relaciones sexuales, las grabaciones narraban situaciones delictivas y se referían irrespetuosamente a la policía. Estos allanamientos abrieron el debate público sobre el reguetón. En 2002, la senadora Velda González mostró segmentos de un conjunto de videoclips de reguetón a modo de ejemplo de la proliferación de pornografía fácilmente accesible a los menores de edad y de representaciones de violencia contra las mujeres. En nombre de políticas contra la violencia de género, el Estado censura esta música y su función de baile. Sin embargo, algunas feministas que defienden la activación sexual como potencialmente liberadora plantearon reenforzar la crítica en el hecho de que el sexismo está presente en el conjunto de la

13. J. Fernández: «Si no puedo perrear no es mi revolución» en *Periodismo de Gafas Violeta*, 24/7/2013.

14. R.Z. Rivera: «Policing Morality, *Mano Dura* Style: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s» en R. Rivera et al. (eds.): *Reggaeton*, Duke UP, Durham, 2009.

cultura, señalando que la genuina libertad de expresión exige igualdad y dignidad para todos y todas, y por otra parte, que los críticos extranjeros no han logrado apreciar la función de la metáfora en la cultura popular caribeña<sup>15</sup>.

En efecto, para Rivera el reguetón representa asimetrías de género tanto como otras músicas populares. La insinuación sexual flagrante en las canciones y sus relaciones de género aparentemente asimétricas pueden escucharse por ejemplo en el rock, el rap, el reggae o la salsa, significados como una celebración de los placeres simples y el desafío de las costumbres de la clase media a través de una afirmación clara del patriarcado que no levantó las mismas controversias. A su vez, Rivera señala que el énfasis sexual del reguetón también debe leerse como parte de la cultura estadounidense comercial dominante y los estereotipos perdurables sobre los amantes latinos «de sangre caliente». Productores e intérpretes de reguetón adoptaron y amplificaron una serie de estereotipos raciales y de género a la par de su desarrollo en el mercado musical internacional. La racialización implícita y explícita de las mujeres como objetos sexuales en textos de canciones y videos reanimaba mitos sobre la sexualidad negra y mulata. Los significados de «raza picante» del género encuentran correspondencia con videos virales de la «YouTubesfera latinoamericana», que retratan constantemente a artistas y devotos del reguetón como sexualmente licenciosos, moralmente depravados y racializados<sup>16</sup>. Definitivamente, en el reguetón se dirimen conflictos de intereses que tienen que ver con la mercantilización racializada de una expresión cultural popular.

En Argentina, la erótica cumbiera despertó la estigmatización moral de las clases populares. Cuando en 2001 el Comité Federal de Radiodifusión emitió un documento para evaluar la censura de canciones del subgénero denominado «cumbia villera»<sup>17</sup> por exaltar el delito, el consumo de drogas y el modo de referirse a las mujeres de modo sexual, lo que se juzgaba, como explica Carolina Spataro, era la no existencia de la metáfora, es decir, el hecho de hablar de esos temas de manera explícita. En 2004, hubo una nueva arremetida pública en contra de la cumbia villera por parte de representantes del gobierno que asociaron su éxito comercial con el aumento de delitos<sup>18</sup>.

---

15. José Laguarda Ramírez y Nahomi Galindo Malavé: «El perreo en la era de la reproducción digital. Poder, género y tecnología en la modernidad tardía» en *Apuesta. Revista Alternativa de Política y Cultura* N<sup>o</sup> 4, 2009.

16. R.Z. Rivera: ob. cit., 2009.

17. En Argentina, se denomina tradicionalmente «villas» o «villas miseria» a los barrios de casas precarias y a menudo sin títulos de dominio regulares dentro de grandes ciudades; a sus habitantes se los llama, despectivamente, «villeros».

18. C. Spataro: «Vagos, drogadictos, delincuentes y machistas: la cumbia villera, el Estado y los medios de comunicación» en Manuel Ugarte y Luis Sanjurjo (comps.): *Emergencia: cultura, música y política*, Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2008.

La cumbia, su existencia en el país desde la década de 1970 y su apropiación mayoritaria por parte de las clases populares tuvieron sus detracciones en las capas medias y altas de la sociedad, que la calificaron como música vulgar. Su espacio social, antes ocupado por el chamamé –casualmente, el subgénero menos jerarquizado de las músicas folclóricas del país–, en la «movida tropical» de la década de 1990 se convirtió en un fenómeno de la cultura masiva, y sus principales referentes empezaron a ocupar lugares antes vedados.

A partir de un trabajo de campo, Malvina Silba y Carolina Spataro señalan que, si en las narrativas de la cumbia villera las mujeres ocupan un lugar de objeto a ser consumido y mostrado, en los bailes las canciones estaban en sintonía con lo que pasaba en la pista, donde las mujeres se ubicaban en un rol de lucimiento sexualmente activo y protagónico<sup>19</sup>. En este sentido, la socióloga Maristella Svampa sostenía que la temática de género predominante en la cumbia de esos años, el relato de la iniciativa sexual femenina, estaba relacionada con la emergencia de un protagonismo de las mujeres en otros ámbitos populares tales como los movimientos sociales<sup>20</sup>.

Por su parte, Felipe Trotta analiza los géneros musicales contemporáneos como marcadores de jerarquías simbólicas en Brasil. En este sentido, habla de un sesgo crucial entre música e identidades territoriales en el ejercicio de

**El funk se hizo  
emblema de una  
cultura joven negra  
y periférica, y  
fue tomado con  
desconfianza por  
parte de la crítica  
cultural, la gestión  
pública y la policía**

la otredad: las prácticas musicales son recibidas en contextos externos a los de su producción con sentimientos encontrados, de interés y curiosidad, así como de rechazo e incomodidad, y atravesados por diversos prejuicios estéticos y morales<sup>21</sup>. En el mapa musical contemporáneo de Río de Janeiro, el funk encarna modos de sentir, ser, oír y ver en los «morros», «suburbio» y «favelas». El funk se hizo emblema de una cultura joven negra y periférica, y fue tomado con desconfianza por parte de la crítica cultural, la gestión pública y la policía. Al igual que la cumbia y el reguetón, el funk surgió a fines

de la década de 1980, promovido por una juventud negra habitante de las favelas, a partir de apropiaciones tecnológicas de varios estilos electrónicos, como el house y el Miami bass. Este movimiento doble de incorporación y

19. M. Silba y C. Spataro: «Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras» en Pablo Alabarces y María G. Rodríguez (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

20. M. Svampa: *La sociedad excluyente*, Taurus, Buenos Aires, 2005, p. 93.

21. F. Trotta: «Prejuicios, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo» en *Antropologica* vol. 36 N° 40, 2018.

recreación de sonoridades y técnicas del mundo anglófono le permitió al funk captar ideas de juventud transnacionales adaptadas al territorio de los bailes en las favelas cariocas. Sin embargo, al mismo tiempo, el protagonismo de jóvenes negros y favelados en esta apropiación festiva produjo un movimiento de estigmatización intenso en relación con el funk, que se asoció a delitos, violencia y peligro. Al analizar innumerables temas en la prensa a inicios de los años 90 acerca del funk, Micael Herschmann sostiene que el género fue continuamente presentado como vector de violencia, en un proceso de demonización<sup>22</sup>. En este enfrentamiento simbólico, el estigma incluso hoy sobresale en diversos contextos de circulación del funk, aunque en los últimos años diferentes acciones políticas hayan sido efectivas en disminuir el prejuicio contra esta música y ampliar su circulación<sup>23</sup>.

Los distintos modos de bailar de las mujeres han estado ligados a conductas morales y jerarquías de género organizadas por dos principios de diferenciación: racial-estético-moral y sexual-genérico-erótico. Para decir esto, el antropólogo Gustavo Blázquez se basa en los paradigmas raizales de la teoría de la performance de Víctor Turner<sup>24</sup>. Si por largo tiempo los juicios morales atravesaron la pista de baile, situando la mayoría de las veces el disfrute por el baile en un tipo de feminidad sexualizada en sentido negativo, ese estigma se fue convirtiendo en una reivindicación política. Esa resignificación da cuenta de un conjunto de transformaciones culturales empujadas por diversos agentes de cambio.

Por un lado, la «primavera feminista» impulsó nuevas representaciones de género a través de las manifestaciones de erotismo en espacios públicos. La agencia sexual y el derecho al goce son aspectos que revitalizaron la agenda de lucha. En momentos de una cuarta ola de fuerte expansión social, se redefinieron las expectativas entre erotismo y feminismo. Como vimos, el pensamiento de los feminismos incorporó recientemente la dimensión del placer como asunto político crucial y entabló una lucha por los derechos eróticos, sexuales y reproductivos de las mujeres que había quedado relegada durante las olas anteriores. A su vez, este contexto provocó un nuevo cauce reivindicativo: los tiempos contemporáneos han inaugurado una resignificación del campo de lo erótico, en el marco de las actuales mediatizaciones de la cibercultura, que refuerza la importancia del placer femenino y diverso

---

22. M. Herschmann: *O funk e o hip hop invadem a cena*, UFRJ, Río de Janeiro, 2005.

23. F. Trotta: «Samba and Music Market in Brazil in the 1990s» en Martha Tupinamba de Ulhoa, Cláudia Azevedo y F. Trotta (eds.): *Made in Brazil: Studies in Popular Music*, Routledge, Londres-Nueva York, 2015.

24. Gustavo Blázquez: *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*, Gorla, La Plata, 2014 y «Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba» en *Astrolabio* N<sup>o</sup> 6, 2011.

como derecho. El feminismo actual en Argentina discute la delimitación del campo de lo erótico, estructurado históricamente como un ámbito sectario que excluye lo que no encaja en los paradigmas de heteronormalidad, juventud, belleza, clase y raza<sup>25</sup>.

Silvia Elizalde y Karina Felitti, ambas investigadoras de la Universidad de Buenos Aires, sostienen que los códigos erótico-amorosos en la Argentina reciente han sido reconfigurados con la expansión de consignas feministas de liberación sexual, y agregan que los cambios educativos en materia de género y sexualidad pueden pensarse como un factor de incidencia en la cultura erótica, la promoción del placer como dimensión valiosa y positiva de la sexualidad<sup>26</sup>.

Un crecimiento de las representaciones eróticas se posicionó frente al descenso de la potente matriz cultural latinoamericana del amor romántico<sup>27</sup>. La dimensión romántica de las relaciones afectivas, ampliamente cuestionada como un modo de sujeción de género, se vuelve una temática reprimida. Felitti y Elizalde señalan que los aprendizajes eróticos recuperan la aspiración democratizadora de la liberación sexual femenina puesta en circulación desde los años 60 del siglo pasado, y al mismo tiempo, con una impronta mercantil, avanzan sobre el espacio vacío que propició el rechazo tajante de gran parte del feminismo a la matriz ideológica del amor romántico. Eva Illouz, socióloga de la Universidad de Jerusalén y especializada en historia de la vida emocional, llama a este proceso «pornificación de la cultura», un proceso de desregulación de los vínculos románticos y emancipación mercantilizada del deseo y las fantasías sexuales libres de la regulación moral. Así se expande una cultura que desdibuja la línea entre el sexo público y el privado, donde también emergen nuevas formas de construir y vivir el deseo, la sexualidad, el sexo y el género<sup>28</sup>.

Desde las décadas de 1970 y 1980, los estudios que analizan las relaciones entre comunicación, cultura masiva y cultura popular vienen ofreciendo maneras disidentes de comprender lo que subyace en las representaciones de género y sexualidad en la música. Una de las máximas de esos trabajos insiste en la importancia de explicar sin simplificar; de reponer la complejidad de las culturas subalternas entendiendo que no existe un único modo de

---

25. M.L. Schaufler: «Feminismo y mediatización: la disputa por los derechos eróticos», cit.

26. S. Elizalde y K. Felitti: «Vení a sacar la perra que hay en vos» en *EG. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* vol. 1 N<sup>o</sup> 2, 2015.

27. Jesús Martín-Barbero: «Memoria narrativa e industria cultural» en *Comunicación y cultura* N<sup>o</sup> 10, 8/1983.

28. E. Illouz: *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2012.

significación<sup>29</sup>. Entender que la música es un dispositivo importante de las relaciones sociales y culturales nos lleva a debatir sobre sus pedagogías corporales y guiones sexuales. La música nos enseña formas de actuar, de hacer frente a las normas, de subvertirlas construyendo espacios de sentido singulares. ¿A través de sus cuerpos las artistas enseñan cómo vivenciar el género? ¿De qué manera las sexualidades son debatidas en los espacios narrativos de las canciones y de las poéticas musicales? ¿Por qué pensar la música a través de la premisa de los estudios de género es tan importante para reflexionar sobre políticas de raza, de clases sociales, de gusto? Discutir sobre género en las tramas sociales significa incluir en el debate la sociabilidad de la vida corporal y la vida sexual pública. ☒

---

29. Stuart Hall: «Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Poststructuralist Debates» en *Critical Studies in Mass Communication* vol. 2 Nº 2, 6/1995; Roberto Grandi: «Los estudios culturales: entre texto y contexto, culturas e identidad» en *Texto y contexto en los medios de comunicación: Análisis de la información, publicidad, entretenimiento y su consumo*, Bosch, Barcelona, 1995.

# ¿Cómo conquistó el pop coreano América Latina?

*Consumos, performances  
y militancias de los k-popers*

Florencia Isaura Papparone

El k-pop, que hoy forma parte del *soft power* de la República de Corea, arribó a América Latina hace más de una década y se ha convertido en un fenómeno sociomusical que atrae y moviliza a millones de fanáticos (k-popers) que hacen de esta movida algo más que mero entretenimiento y consumo. El k-pop se ha transformado en una forma de habitar la vida y de experimentar con otros en y desde el Sur global.

La música pop coreana, más conocida como k-pop, ha trascendido las fronteras geográficas y culturales de Corea y actualmente se ha consolidado como un fenómeno musical de escala global. En América Latina, este fenómeno se instala alrededor de 2010. Sin embargo, las que sientan las primeras bases para la llegada del k-pop en la región son las películas y novelas surcoreanas (también conocidas como *k-dramas*), en tanto productos culturales que forman parte de la primera fase del *hallyu* (ola de la cultura coreana).

Actualmente, este género musical ha devenido uno de los fenómenos sociomusicales que movilizan más *fans* alrededor del mundo, y América Latina es

---

**Florencia Isaura Papparone:** es profesora y licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM).

**Palabras claves:** jóvenes, k-pop, k-popers, música, América Latina, Corea.

un epicentro ineludible. A pesar de su distancia tanto cultural como geográfica, millones de jóvenes latinoamericanos hacen del k-pop no solo una escucha musical que forma parte de sus vidas cotidianas, sino también un estilo de vida y una sensibilidad (entendida como una forma de sentir[se] y sentir con otros). En este artículo, nos aproximaremos a la experiencia k-poper preguntándonos: ¿quiénes son k-popers en América Latina? ¿Cuáles son sus prácticas de consumo cultural? ¿Cómo se convirtieron en fanáticos? ¿Qué los motiva a seguir siéndolo? ¿Qué los emociona? ¿Qué hacen con el k-pop sus fanáticos en América Latina?

### ¿De qué hablamos cuando hablamos de k-pop?

Cada día es más habitual encontrar expresiones digitales y territoriales del consumo de k-pop en la región. Sin embargo, aún se trata de un fenómeno musical desconocido para muchas personas. Es por ello que, en este apartado, presentaremos una breve contextualización.

Más que un género musical, el k-pop es una industria cultural que, con una identidad marcada y dinámicas propias de la cultura coreana, fusiona diversos géneros globalmente reconocidos –como pop, rock, hip hop, R&B, soul, entre otros– y se expresa en producciones audiovisuales de gran escala y sofisticación, extremadamente coreografiadas. Desde su origen a mediados de la década de 1990<sup>1</sup>, el k-pop forma parte de una de las principales estrategias culturales de Corea del Sur para la configuración de una identidad frente al mundo asiático, pero también frente al mundo occidental<sup>2</sup>. Pero el k-pop surge también como respuesta ante la crisis financiera asiática en 1997, cuando el gobierno surcoreano percibe el potencial económico de las industrias culturales y comienza a invertir en ellas de forma directa a través de incentivos financieros –en alianza con conglomerados empresariales, como Samsung– a productos culturales de origen nacional, tales como música, cine y televisión<sup>3</sup>. De este proceso emerge el k-pop, en tanto parte fundamental del *hallyu*, un movimiento promovido desde el Estado que tiene como objetivo visibilizar

1. En ese entonces, en Corea del Sur se abría paso a un proceso de democratización y apertura al mundo tras la caída de la dictadura de Chun Doo-hwan (1980-1988).

2. Paula Iadevito: «El consumo del k-pop en Buenos Aires», ponencia presentada en las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, 2014.

3. Paralelamente se crearon instituciones para la difusión de la cultura coreana en el extranjero, como la Agencia Coreana de Contenido Creativo (KOCCA, por sus siglas en inglés) y centros culturales para la enseñanza de la cultura y el idioma coreanos. En América Latina se encuentran tres de los 37 centros culturales coreanos (ccc), ubicados en México, Brasil y Argentina.

la identidad coreana en el mundo a través de la producción y difusión de series, películas y músicas.

En el mundo del k-pop nada se encuentra librado al azar. A través de una producción estandarizada y desarrollada de *idols* (artistas<sup>4</sup>) y *trainees* (aprendices), las industrias de entretenimiento surcoreanas producen música y material audiovisual en forma permanente. De este modo, el k-pop se ha convertido en un *commodity* que permite a las principales empresas de entretenimiento producir ganancias similares a las de los *chaebol* (imperios empresariales surcoreanos) como Samsung, Hyundai y LG.

En 2012, el k-pop termina de permear en la escena global a través de la canción «Gangnam Style» de PSY, que, hoy en día, ocupa el quinto lugar en el ranking de videoclips más reproducidos en la historia de YouTube. En la actualidad, el k-pop no solo aporta al PIB surcoreano significativas cantidades de dinero, sino que sostiene además gran parte de la economía surcoreana. Según datos de 2020, solamente BTS, la *boyband* de k-pop más reconocida a escala global, aportaba más de 3.500 millones de dólares al año<sup>5</sup>.

### El k-pop desde el Sur global: algo más que música

La experiencia k-poper es tan diversa como compleja. Comprende una variedad de prácticas que van desde la escucha musical y/o visualización cotidiana de m/vs (videos musicales) hasta el desarrollo de destrezas y sensibilidades específicas alrededor de ese «gusto musical»<sup>6</sup>. En este apartado, nos aproximaremos a la experiencia de los k-popers que, *desde y en* América Latina, han incorporado (hecho cuerpo) el k-pop en sus vidas cotidianas convirtiéndolo no solo en un objeto de consumo, sino también en una forma de sentir y pensarse desde el Sur global.

#### Más que un *hobby*

A pesar de que no contamos con estudios que nos proporcionen un panorama general sobre las características sociodemográficas de los fanáticos del k-pop en América Latina, un estudio reciente sobre el *fandom* de la *boyband*

4. Que han sido formados durante su adolescencia entre dos y ocho años en empresas de entretenimiento.

5. Jin Yu Young: «BTS reflexiona sobre su futuro y la economía de Corea del Sur toma nota con cautela» en *The New York Times*, 28/6/2022.

6. Antoine Hennion: «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. Comunicar» en *Revista Comunicar* vol. xvii N° 34, 2010.



BTS (ARMY) ha recabado datos demográficos de más de medio millón de *fans* en todo el mundo que nos brindan algunas pistas<sup>7</sup>. Primeramente, dentro del Top 10 de países con más *fans* de BTS,

**Dentro del Top 10 de países con más *fans* de BTS, encontramos cinco latinoamericanos: México, Perú, Argentina, Colombia y Brasil**

encontramos cinco latinoamericanos: México, Perú, Argentina, Colombia y Brasil. En segundo lugar, 70% del *fandom* tiene entre 18 y 29 años. Y tercero, 96% son mujeres, seguidas por personas no binarias y varones, respectivamente. A pesar de que este estudio no brinda datos exhaustivos sobre la comunidad de seguidores del k-pop en general, ofrece un panorama preliminar de la situación: el k-pop es un fenómeno masivo, mayormente consumido por mujeres

jóvenes y con una presencia significativa en la región.

Entre las motivaciones para consumirlo, un grupo de k-poppers de Chile y Argentina señala: «el k-pop es más alegre y movido que la música de mi país»; «me gusta porque las canciones son románticas y alegres»; «los cantantes cantan con mucho sentimiento»; «son canciones que te hacen sentir bien y te alegran el día»<sup>8</sup>.

En una línea similar, una k-poper de la ciudad de Curitiba (Brasil) se expresa del siguiente modo respecto al grupo BTS:

Me identifiqué mucho con los mensajes que transmitían, lo que decían, su historia, en fin. Me gusta mucho la forma en que abordan los problemas en sus canciones, y eso no es tan común en el k-pop. Me gusta que sean ellos los que escriben y la forma en que hablan de la salud mental, algo de lo que no se habla tanto en Corea. Por lo que veo, creo que hace que nos identifiquemos más con ellos. Hablan abiertamente de la depresión, la ansiedad, de estas cosas, lo que no es muy común en la música pop en general, junto con la forma en que se dirigen a su público. Aunque sean superestrellas, tienen esa manía de compartir cosas con sus *fans*, ¿sabes? Y eso también ayuda a la gente a acercarse.<sup>9</sup>

7. El *fandom* de k-pop se compone tanto de fanáticos de *boybands* o *girlbands* específicas (Only-ARMY, por ejemplo) como de fanáticos de varios grupos (conocidos como *multifandom*). ARMY es la sigla en inglés de «adorable maestro de ceremonias representante para la juventud» (Adorable Representative MC for Youth, nombre del *fandom* de BTS).

8. Sun Me Yoon: «La difusión del *hallyu* en Chile y Argentina» en *스페인어문학 (구 서어서문연구)* vol. 53, 2009.

9. Gabriel Bart da Silva: «Sonhos do Oriente: trajetórias de vida e identidades atravessadas pelo k-pop em Curitiba» en *Música Popular em Revista* vol. 8, 2021.

Entre uno de sus principales atractivos, el k-pop gusta por su distinción. Primeramente, por su contraste con la «música occidental», ya sea latinoamericana, estadounidense o europea. Mientras estos géneros tienden, por ejemplo, a la hipersexualización y a la violencia explícitas, el pop coreano concilia el pop occidental con los valores confucianos, lo que da como resultado «algo así como un atractivo casi universal, ya sea para los musulmanes indonesios o los católicos peruanos»<sup>10</sup>. Así también, el k-pop gusta y se distingue por lo que hace sentir: alegría. De este modo, este fenómeno musical emerge, en cierto sentido, como un medio a través del cual sus *fans* regulan sus estados anímicos, ya que, como expresa una k-poper limeña: «Es como darme un relajo del estrés, me distraigo. Es más que un *hobby*»<sup>11</sup>.

Entre otras de las características que vuelven atractivo este fenómeno, se encuentra la producción permanente de diversos contenidos. La industria del k-pop no solo produce música (materializada en videos musicales, recitales, álbumes, etc.), sino también otros contenidos relacionados con la vida cotidiana y los estilos de vida de los *idols*, tales como, por ejemplo, videos sobre el detrás de cámara, *vlogs* (*video blogs*), *reality shows*, *livestreams* (transmisiones en vivo), documentales, entre otros. Respecto a esto, otra fanática de Curitiba (Brasil) afirma:

El k-pop es un género musical, pero va más allá, porque es entretenimiento en todos los sentidos. Escuchas la canción, ves el vídeo musical, si tienes dinero para comprar un álbum, no es un CD, es un libro con muchas fotos, un folleto, pegatinas, marcapáginas, hay un programa de televisión, un programa de entretenimiento, hay una película, están en una telenovela, así que hay un montón de cosas (...) Creo que lo que realmente te atrae del k-pop, más que cualquier otra cosa, es que tienes un montón de contenido. Así que, especialmente cuando eres adolescente, tienes mucho contenido que consumir, mucho tiempo libre para consumir ese contenido, así que acabas sintiéndote mucho más cerca de ese artista, porque no es como si fueras a ver una entrevista de 30 minutos una vez al mes; estás consumiendo ese contenido en todo tu tiempo libre, todos los días. Así que te sientes muy cerca, sientes que sabes mucho sobre esa persona. Eso es algo que acaba por retenerte, ¿sabes? Cada vez sientes más curiosidad, y

---

10. Jonh Lie: «What Is the κ in κ-Pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity» en *Korea Observer* vol. 43 N° 3, 2012.

11. Amparo Anchante, Andrea Farro y María Meléndez: «Parque Mariscal Castilla: punto de encuentro para el k-pop» en Universidad de Lima, Facultad de Comunicación (ed.): *Concurso de Investigación en Comunicación*, 9ª edición, 2016.

cada vez «oh, estoy aburrido, ¿qué voy a hacer? Voy a ver esto», y cada vez quieres más de ese contenido.<sup>12</sup>

El k-pop es un «entretenimiento en todos los sentidos» y para todos los sentidos, no solo la escucha, sino también la vista, el tacto, el olfato, el gusto. Una experiencia multisensorial.

### Entre lo digital y lo territorial

El k-pop es un fenómeno sociomusical que surge en el seno de la era digital y que logra su expansión global a partir del auge de las plataformas digitales como YouTube. De este modo, resulta imposible pensar la experiencia k-poper al margen de su anclaje digital. En América Latina, las plataformas digitales como YouTube, Twitter, Instagram y TikTok, así como otras propias de la industria del k-pop (como Weverse, vLive, Universe, etc.), son espacios fundamentales en la configuración de la experiencia k-poper, ya que permiten un acceso inmediato y constante a las producciones audiovisuales, así como la compra de *merchandising* y la interacción entre *idols* y fanáticos. Por otro lado, posibilitan la configuración de comunidades locales, regionales y transnacionales entre fanáticos.

Este anclaje digital se encuentra estrechamente articulado a un anclaje territorial. Así como sucede a escala global, la experiencia k-poper en América Latina resulta de un conjunto de prácticas digitales y territoriales amalgamadas. Uno de los principales anclajes territoriales de las prácticas k-popers es el uso y apropiación del espacio público de las ciudades (como plazas y parques), en tanto sitios de encuentro *fan* para el desarrollo de diversas actividades tales como: compraventa de *merch* original y/o *fan made* sobre k-pop y cultura asiática en general, intervenciones artísticas (como la intervención de paredes públicas para promover el lanzamiento de un nuevo álbum), la realización de *k-pop random dance*<sup>13</sup> y prácticas de *dance cover*<sup>14</sup>, festivales, entre otros. Así también, aunque en menor medida, el uso de espacios privados juega un rol

12. G.B. da Silva: ob. cit.

13. El *k-pop random dance* es una práctica artística en la cual los k-popers proponen un punto en común de la ciudad y se reúnen a bailar coreografías de forma aleatoria y espontánea.

14. Se denomina *dance cover* a la recreación de coreografías de k-pop que requiere de práctica y preparación previa por parte de un grupo de fanáticos. Pueden implicar performances simples tanto como grandes producciones audiovisuales con vestuarios y estéticas cuidadas.

importante en este anclaje territorial. Desde ferias y fiestas temáticas hasta, por ejemplo, el festejo del cumpleaños de un *idol* en un café, son múltiples las formas en las cuales los k-popers construyen espacios de pertenencia, así como nuevas formas de sociabilidad.

En cada ciudad de América Latina es posible localizar estos espacios comunes. Tan solo por nombrar algunos de ellos, encontramos el Campo de Marte y Alameda 28 de Julio (Lima), «El Mejunje» (Santa Clara) y la Plaza San Fan Con (en el Barrio Chino de La Habana), la Plaza Camacho (La Paz), el Monumento a la Revolución en Ciudad de México, el Parque San Borja en Santiago de Chile, entre otros. Tomando el caso específico de la ciudad de Buenos Aires, Barrancas de Belgrano y zonas aledañas al denominado «Barrio Chino» son localizaciones específicas de sociabilidad y encuentro k-poper, principalmente los fines de semana por cuestiones de disponibilidad horaria de los fanáticos. Así también, el Obelisco, el ex-Centro Cultural Kirchner y Puerto Madero suelen ser espacios donde los fanáticos porteños se encuentran para bailar y realizar *dance covers* o *k-pop random dance*. Esta situación también se traslada a varias ciudades del país como La Plata, Salta, San Salvador de Jujuy, Neuquén, Córdoba, Mar del Plata, Rosario, entre otras.

### *K-pop random dance* en América Latina

La industria del k-pop se caracteriza por estéticas elaboradas cuidadosamente que, a pesar de ser producidas en el contexto de una sociedad patriarcal y mayormente conservadora, presentan modelos de corporalidad que podrían considerarse «poco convencionales» tanto en Asia como en América Latina. Por ejemplo, resulta habitual que *idols* varones recurran a prácticas y estéticas encasilladas como «femeninas», tales como el uso habitual de maquillaje. Estas «estéticas andróginas» resultaron llamativas para muchos jóvenes latinoamericanos, quienes también las incorporaron a sus vidas y cuerpos. Como expresa un fanático mexicano: «Mi forma de acercamiento hacia lo femenino es a través del baile. La danza es un arte en el que se tiene muy definido lo que debe hacer un hombre y lo que debe hacer una mujer, sin dejar lugar a dudas o a otras posibilidades»<sup>15</sup>. En su caso, define «la danza» como una práctica rígida, mientras que «el baile» lo percibe como una práctica con ciertas flexibilidades en el plano interpretativo.

---

15. Joyhanna Yoo: «A Raciosemiotics of Appropriation: Transnational Performance of Raciogender among Mexican k-Pop Fans» en *Signs and Society* vol. 1 N<sup>o</sup> 1, 2023.

De este modo, los fanáticos sostienen que el k-pop invita a un corrimiento de los roles de género establecidos en las prácticas artísticas, pero también más allá de ellas. Respecto a esto, una k-poper limeña afirma: «Es una manera de ser yo misma, es como una figura que no se puede mostrar así nada más, es algo que yo tenía muy oculto y que con el k-pop ha podido salir a flote, gracias al k-pop pude demostrar mi verdadero yo, me ayuda bastante a expresarme»<sup>16</sup>. En este sentido, además de sus registros asociados al disfrute y a la estética en tanto fenómeno sociomusical, el consumo de k-pop representa –también– una oportunidad para explorar y reconfigurar concepciones tradicionales acerca de los cuerpos, las identidades y las subjetividades. Específicamente, en el caso peruano este fenómeno adquirió una particular relevancia por su inserción en un contexto sociocultural caracterizado por un marcado conservadurismo. Como sostiene Cristina Saavedra Echenique<sup>17</sup>, los k-popers que realizaban performances (como el *dance cover*) y transformaban sus cuerpos para parecerse a los *idols*, en el caso de las feminidades cortándose el pelo corto, muchas veces eran increpados por sus familias, quienes asociaban esta transformación corporal a un cambio en la identidad de género. Como sostiene una k-poper limeña en relación con las feminidades k-popers *tomboy*:

Hay bastantes casos acá en que les ayuda a descubrir su sexualidad y otras lo hacen por moda (...) En mi caso no descubrí nada. Yo sí sabía lo que era, tenía claro lo que soy. Claro que te confundes un poco porque ves a chicos, supuestamente chicos, y son chicas... Entonces, como que te confundes y dices «¿qué?». Es cosa de cada uno. Pero sí ha habido casos en que sí descubren su sexualidad (...). El baile les ayuda a ser más libres, a que vivan como ellas quieren y no como dice o dictamina la gente.<sup>18</sup>

### El q'pop como oportunidad para (re)pensar la música andina

La «fórmula» del k-pop se ha tratado de aplicar en varios países de la región, ya sea autogestivamente o «a pulmón», a través de fanáticos que encarnan a *idols* tratando de emular un grupo k-pop, o a través de productores musicales<sup>19</sup>. Un caso paradigmático es el de un joven peruano de Comas, en Lima,

---

16. A. Anchante, A. Farro y M. Meléndez: ob. cit.

17. C. Saavedra Echenique: «Es mejor si eres tomboy». Construcción de identidad de género en la performance de las practicantes de covers del k-pop limeño» en *Desde el Sur* vol. 14 N° 2, 2022.

18. *Ibid.*

19. El grupo K4os en Argentina es uno de los ejemplos más recientes de ello.

que tomó la iniciativa de mezclar elementos del pop coreano con la música andina tradicional, lo que generó un espacio singular para (re)pensar las expresiones culturales y musicales de los Andes.

Lenin Tamayo tiene 24 años, es psicólogo y k-poper, y es conocido como «el Rey del Q'Pop» (pop quechua), un subgénero creado por él. En una entrevista televisiva, el músico comenta haber sufrido *bullying* durante su paso por la escuela secundaria y que su refugio en aquel entonces fue la comunidad k-poper limeña. En 2020, se encontraba a cargo de la producción musical de su madre, cantante de música andina, y se le ocurrió fusionar esa música con el k-pop, pues para él es un género que ofrece «a muchos jóvenes un lugar seguro para ser quien quiera ser, disfrutando de la música y de los artistas». Afirma: «Ahí fue donde dije: esto lo puedo traducir a mis raíces andinas»<sup>20</sup>. Es así como surge, por un lado, la producción de *covers* de k-pop en quechua (por ejemplo, el de «Save Me» de BTS<sup>21</sup>) y, seguidamente, la producción de *music videos* en quechua y español, como «¿Imaynata?», «Intiraymi», «Ukupacha», «Kutimuni», entre otros. En esos videos, Lenin hace uso no solo del quechua, sino también de instrumentos tradicionales (como la quena o el charango), así como de estéticas (como telas tradicionales de alpaca) y prácticas artísticas andinas o de otro tipo (por ejemplo, el *akullikuy*). Para Tamayo, el k-pop

**Lenin Tamayo tiene 24 años, es psicólogo y k-poper, y es conocido como «el Rey del Q'Pop» (pop quechua), un subgénero creado por él**

ha sido una demostración de que con una cultura que solo la abraza un país que no es tan grande en Asia, puede conquistar el mundo. Es la demostración real, y está pasando ahorita. Y estos jóvenes que escuchan k-pop tienen una sensibilidad distinta (...). Es darse cuenta de que estos jóvenes son un gran capital, y tal vez lo que yo he hecho es simplemente, de manera muy honesta y respetuosa, decirles a estos seguidores de k-pop, que también yo he sido seguidor de k-pop: hay esta posibilidad, ¡súmate! Con lo nuestro, y ellos lo abrazan con honestidad.<sup>22</sup>

20. «K-pop: conoce a Lenin Tamayo, el peruano que adaptó al quechua el pop coreano» en TV Perú Noticias, 13/6/2023, disponible en <[www.youtube.com/watch?v=tB1lmsjwu-o&t=34s&ab\\_channel=TVPer%C3%BANoticias](http://www.youtube.com/watch?v=tB1lmsjwu-o&t=34s&ab_channel=TVPer%C3%BANoticias)>.

21. Disponible en <[www.youtube.com/watch?v=vpj4bHNM9VE&ab\\_channel=LENIN](http://www.youtube.com/watch?v=vpj4bHNM9VE&ab_channel=LENIN)>.

22. «Maestros de la Música N° 80. Lenin Q-Pop y Yolanda Pinares» en *Asociación Peruana de Autores y Compositores*, canal de YouTube, 2/9/2023, disponible en <[www.youtube.com/watch?v=neKR4Dtrywg&t=2s&ab\\_channel=Asociaci%C3%B3nPeruanadeAutoresyCompositores](http://www.youtube.com/watch?v=neKR4Dtrywg&t=2s&ab_channel=Asociaci%C3%B3nPeruanadeAutoresyCompositores)>.

De este modo, el q'pop ofrece, según el joven peruano, una oportunidad para repensar la música andina, para no verla como algo estático y perteneciente al pasado, sino como una identidad en constante transformación:

Es una protesta, realmente. Es mi forma de decir que las raíces andinas u originarias no son minoritarias, todos en Latinoamérica tenemos esto, tenemos raíces (...). Una de las formas de recordarles a las personas que esto es real es cantando en quechua. Y es una forma también de acercar a los jóvenes a algo que es suyo también, y también abrazar la esperanza de que se puede mantener tu identidad y, al mismo tiempo, abrazar tendencias mundiales.<sup>23</sup>

Al momento de escribir este artículo, Lenin se encontraba realizando una gira asiática por Corea, Tailandia, la India y Vietnam, financiada por el gobierno peruano. También ha realizado una presentación en el canal internacional coreano Arirang TV.

### K-popers unidos contra la derecha

El activismo político, tanto en los espacios digitales como en las calles, es otra de las formas desde las cuales los k-popers han habitado el k-pop en y desde América Latina. Uno de los primeros involucramientos de k-popers

#### **El gobierno de Sebastián Piñera acusó a los k-popers de contribuir a desatar el estallido social en Chile**

en la escena política regional fue en Chile en 2019, durante las protestas masivas contra el gobierno de Sebastián Piñera, quien a través de un comunicado del Ministerio del Interior acusó a los k-popers de contribuir a desatar el estallido social en ese país. En ese contexto, los k-popers chilenos aprovecharon la permutablez de los productos de la cultura pop global y los movilizaron en un nuevo marco<sup>24</sup>.

En redes sociales, aparecieron cientos de *edits* realizados por fanáticos en los que se podía ver, por ejemplo, a BTS sosteniendo una bandera con la inscripción: «Piñera renuncia».

La *boyband* BTS es uno de los grupos de k-pop que más posiciones políticas han tomado a lo largo de su trayectoria, por ejemplo, respecto a la extrema presión social que la sociedad surcoreana ejerce sobre los jóvenes. Estos

23. «K-pop: conoce a Lenin Tamayo», cit.

24. Camilo Díaz Pino: «'k-pop is Rupturing Chilean Society': Fighting with Globalized Objects in Localized Conflicts» en *Communication, Culture and Critique* vol. 14 Nº 4, 12/2021.

mensajes expresados por los *idols*, ya sea a través de canciones (como «Silver Spoon», de BTS<sup>25</sup>) o durante conferencias más allá del ambiente artístico (como su discurso ante la Organización de las Naciones Unidas en 2018<sup>26</sup>), fueron (re)apropiados durante este proceso de movilización social. Sin embargo, también se movilizaron elementos de otros grupos de k-pop que no se caracterizan por realizar críticas sociales. Por lo que, más allá de su contenido, el k-pop fue utilizado también como «contenedor» y adaptado al contexto de protesta social.

En una línea similar, durante 2021 los k-popers colombianos utilizaron sus redes sociales para bloquear *hashtags* progobierno a través de una tuitada masiva de *fancams* (grabaciones de video tomadas y/o circuladas por los *fans*, que enfocan exclusivamente a un *idol* durante una actuación en vivo)<sup>27</sup>. De este modo, los tuits a favor del presidente Iván Duque fueron desplazados por videos de *idols* bailando, seguidos de mensajes en contra del gobierno. Asimismo, estas *fancams* se utilizaban para difundir información sobre los abusos de derechos humanos por parte de las fuerzas policiales.

Estas prácticas siguen presentes hoy en día e incluso han tomado forma de militancias activas. Por ejemplo, en la Marcha Universitaria Federal realizada en octubre de 2024 en Argentina contra la política de ajuste del presidente Javier Milei, se observaron k-popers haciendo uso de mensajes u objetos de la industria del k-pop: «Jeon Jungkook<sup>28</sup> ama la UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]», «Poné la plata Milei culiadazo» junto con *photocards*<sup>29</sup> de *idols* y un peluche de BT21, «Esta marcha es un *haegeum*» (*haegeum* en coreano significa «liberación», «romper las normas») y otras consignas a favor de la educación pública junto con fotos de miembros de BTS.

A lo largo de América Latina, podemos observar un rechazo explícito por parte de un grupo considerable de k-popers a las políticas de derecha que, en algunos casos, también se traduce en un apoyo a los movimientos políticos progresistas de la región. En las últimas elecciones, muchos k-popers han formado parte de las campañas políticas de los líderes de esos movimientos, como Gabriel Boric en Chile, Luiz Inácio Lula da Silva en Brasil, Gustavo Petro en Colombia y Sergio Massa en Argentina. De hecho, en los casos de

25. La canción «Silver Spoon» critica las desigualdades generacionales y sociales en Corea del Sur, específicamente las estructuras de poder que violentan a los jóvenes surcoreanos.

26. «Discurso de BTS durante la Asamblea General de Naciones Unidas 2018 | Unicef», en Unicef, canal de YouTube, 11/7/2019, disponible en <[www.youtube.com/watch?v=nhSMCixbDvo&t=16s&ab\\_channel=UNICEFArgentina](http://www.youtube.com/watch?v=nhSMCixbDvo&t=16s&ab_channel=UNICEFArgentina)>.

27. Andrés Lombana-Bermúdez y Sergio Rodríguez Gómez: «Desbordando hashtags de Twitter: La protesta digital k-pop en el Paro Nacional de 2021 en Colombia» en *Anuario Electrónico de Comunicación Social «Desertaciones»* vol. 16 N<sup>o</sup> 2, 2023.

28. Integrante de la banda BTS.

29. Imágenes coleccionables de *idols* incluidas en los álbumes musicales.

Boric y Petro<sup>30</sup>, los k-popers han sido reconocidos como interlocutores claves de sus campañas políticas.

Con todo esto, el k-pop resultó para muchos jóvenes latinoamericanos una alternativa a los espacios de militancia política tradicional. Por ejemplo, durante las últimas elecciones presidenciales en Argentina, un grupo de *armys* (*fans* de BTS) se sumaron a la iniciativa «Swifties contra Milei» y formaron «*armys* peronistas»<sup>31</sup>. Este grupo de jóvenes se posicionó en contra de la candidatura del libertario de extrema derecha Javier Milei a través de la participación activa en redes sociales. Así, por ejemplo, publicaban hilos en la red x explicando los alcances de las políticas de Milei en caso de llegar a la Presidencia. Respecto a por qué eligen tomar posición en tanto *armys*, sostienen: «Desde sus comienzos hasta hoy, BTS nos fue dejando muchos mensajes de lucha y protesta en sus canciones, invitándonos a no conformarnos, a denunciar las injusticias y a defender nuestros derechos. #BTSSIMILEINO #MILEINO». Actualmente, «*armys* peronistas» realiza colectas solidarias, por ejemplo, para comedores en la zona sur de la provincia de Buenos Aires. De hecho, en la localidad de Longchamps (partido de Almirante Brown) existe un comedor comunitario llamado «Chimmy», el nombre de uno de los personajes animados creados por BTS.

### A modo de cierre/apertura: música, cuerpos, emociones

El k-pop se ha configurado como un fenómeno cultural complejo que trasciende las fronteras del consumo musical para convertirse, en muchos casos, en una herramienta de expresión corporal, de resistencia política y de transformación social. En este contexto, indagar y comprender el k-pop como fenómeno sociomusical no solo habilita el análisis de prácticas de consumo específicas, sino que, además, posibilita analizar aspectos macro y microsociales que convergen en la configuración de sensibilidades contemporáneas.

La experiencia social es ineludiblemente emocional y corporal. En este sentido, la profundización en un estudio sensible de los fenómenos sociales, y más específicamente de aquellos relacionados con la cultura, se vuelve un asunto necesario. Como hemos visto, el k-pop es, en gran medida, aquello que hace

---

30. Durante su campaña electoral, el actual presidente de Colombia publicó un tuit citando parte de uno de los discursos del líder de BTS ante la ONU, seguido de un agradecimiento a los k-popers colombianos y un «corazón coreano»: «No importa dónde estés, de dónde seas, el color de tu piel, ni tu identidad de género' un corazón para todas y todos los k-popers de Colombia. Les invito a ser parte del cambio por la vida, junto a ustedes podremos llegarle al corazón de millones de jóvenes. ¡Les quiero mucho!». V. <<https://x.com/petrogustavo/status/1523014772949585920?lang=es>>.

31. V. su página en Instagram: <[www.instagram.com/armysperonistas/](http://www.instagram.com/armysperonistas/)>.

sentir *en, desde y a través* del cuerpo/emoción<sup>32</sup>, tanto en soledad como junto con otros, en lo digital como en lo territorial. Mediante la experiencia musical, las personas hacen de la música una materia específica para la «gestión emocional»<sup>33</sup>, de allí que su análisis sea una vía adecuada para examinar la sociedad y sus lógicas de reproducción y cambio social en el marco del capitalismo actual. ¿De qué formas específicas sensibiliza el k-pop a sus fanáticos? ¿Qué emociones, además de la alegría, emergen en esas experiencias? ¿Qué hacen los *fans* con esas emociones? De igual manera, resulta necesario indagar en la relación entre nuevas experiencias culturales –muchas veces subestimadas por la propia academia–, resistencias políticas y la configuración de sensibilidades en el contexto latinoamericano contemporáneo. ¿El k-pop ya ha conquistado América Latina o aún queda algo más por conquistar? ¿En qué otros fenómenos, además del k-pop, deberíamos hacer foco y de qué maneras? ¿Cuáles se nos escapan? ☒

---

32. Desde la sociología de los cuerpos/emociones, nos referimos a cuerpo/emoción, ya que no es posible pensar el cuerpo sin remitir a las emociones, ni pensar las emociones sin remitir a la dimensión corporal.

33. Ori Schwarz: «Gotas emocionales para el oído. La industria de la música y las tecnologías de gestión emocional» en Eva Illouz (comp.): *Capitalismo, consumo y autenticidad. Las emociones como mercancía*, Katz, Buenos Aires, 2019.

# ¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!

*Composición y consumo  
de narcocorridos en Sinaloa*

César Jesús Burgos Dávila

El narcocorrido es un género musical controvertido, ya que sus contenidos emergen en un contexto atravesado por la violencia y el narcotráfico. Por ello son censurados en nombre de la protección de los jóvenes y de la lucha contra el crimen organizado. Pero a pesar de las medidas de control, entre la juventud de Sinaloa los narcocorridos son un género popular y con fuerte arraigo. Y compositores, músicos e intérpretes mantienen la actualización y producción constante de narcocorridos en sus agrupaciones.

## Introducción

Componer y cantar corridos es una de las tradiciones musicales más antiguas que se han mantenido en México<sup>1</sup>. Para Américo Paredes, el nombre de corridos viene de las historias y leyendas que se propagan rápidamente a través de

---

**César Jesús Burgos Dávila:** es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Es colaborador en el proyecto «Cultura, narcotráfico, violencias y juvenicidios. Análisis para su comprensión, incidencia y transformación», Programas Nacionales Estratégicos, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (PRONACES-Conacyt).

**Palabras claves:** jóvenes, música, narcocorrido, narcotráfico, Sinaloa, México.

**Nota:** este artículo es una versión abreviada del publicado en *Trans. Revista Transcultural de Música* Nº 20, 2016, disponible en <[www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)>. El autor agradece al Conacyt (México) por el financiamiento a través de la Beca para Estancias Posdoctorales en el Extranjero, y a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y a la Universidad Autónoma de Sinaloa por el financiamiento a través del Programa para el Desarrollo Profesional Docente.

1. Cathy Ragland: *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*, Temple UP, Filadelfia, 2009; Juan Ramírez-Pimienta: *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, Planeta, Ciudad de México, 2011; Helena Simonett: *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, Mazatlán, 2004.

la música<sup>2</sup>. Son composiciones que «vuelan», que «corren». Según este autor, las situaciones de conflicto son las condiciones ideales para componer y difundir corridos. Se trata de canciones sobre acontecimientos de la vida cotidiana, condiciones de injusticia y problemáticas sociales vividas en diferentes momentos de la historia<sup>3</sup>. Lo característico de esta tradición musical ha sido componer, narrar y cantar historias reales o ficticias basadas en sucesos que afectan la sensibilidad del pueblo<sup>4</sup>.

Vicente Mendoza sostiene que el corrido, como expresión musical, se cristalizó en plena Revolución Mexicana. En aquel tiempo, los compositores e intérpretes eran considerados poetas populares. Los compositores basaban sus producciones en sus sentimientos y vivencias, siempre con la misión de informar alguna verdad<sup>5</sup>, siendo considerados los portavoces de la lucha revolucionaria<sup>6</sup>. Para Yolanda Moreno, los corridos constituían una fuente de información para las multitudes iletradas<sup>7</sup>. Además, las composiciones servían para interpretar, celebrar, recordar, dignificar y mantener vivos eventos ocurridos en comunidades concretas<sup>8</sup>. A la vez, el corrido servía como elemento recreativo y representaba una actividad remunerable para los músicos<sup>9</sup>.

Luego de la Revolución, la tradición corridística ha sufrido cambios y se ha ido adaptando a diferentes realidades sociales de México, hasta dar paso a lo que ahora son los narcocorridos. En la actualidad, las problemáticas sociales que nutren las composiciones son las condiciones de violencia y de inseguridad y el impacto del narcotráfico en México<sup>10</sup>. Las diferentes realidades de la «guerra contra el narcotráfico» han sido capturadas por jóvenes compositores e intérpretes de la música<sup>11</sup>. Han compuesto temas sobre las hazañas o

2. A. Paredes: «The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions» en *Journal of American Folklore* vol. 76 N° 301, 1963.

3. John McDowell: *Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*, University of Illinois Press, Champaign, 2008.

4. Antonio Avitia: *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1910)*, tomo 1, Porrúa, Ciudad de México, 1997; V. Mendoza: *El corrido de la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Ciudad de México, 1956.

5. A. Avitia: ob. cit.

6. V. Mendoza: ob. cit.

7. Y. Moreno: *Historia de la música popular mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 1989.

8. J. McDowell: «The Mexican Corrido: Formula and Theme in Ballad Tradition» en *Journal of American Folklore* N° 85, 1972.

9. H. Simonett: *En Sinaloa nació*, cit.

10. Para profundizar en las condiciones políticas, sociales, económicas y culturales en las que han evolucionado el narcotráfico y el narcocorrido, v. C. Burgos Dávila: «Narcocorridos: antecedentes de la tradición corridística y del narcotráfico en México» en *Studies in Latin American Popular Culture* N° 31, 2013; J. Ramírez-Pimienta: ob. cit.

11. C. Burgos Dávila: «Narcocorridos», cit.

derrotas de los capos de la época, las alianzas y venganzas de los cárteles de la droga, los pactos y rupturas de la corrupción política, los crímenes, ajustes de cuentas, masacres, decapitaciones y desapariciones. Por decirlo de manera resumida, son composiciones que relatan la realidad cotidiana del México de hoy.

El estado de Sinaloa ha sido una zona de producción masiva y consumo constante de narcocorridos. A la vez, es considerado una de las entidades de mayor producción y tráfico de drogas del país<sup>12</sup>. Su capital, Culiacán, es una ciudad caracterizada y estigmatizada desde hace muchos años como violenta e insegura a causa del narcotráfico. De ahí que sea también uno de los lugares donde el narcocorrido se ha manifestado con fuerza y tiene su mayor arraigo entre la población juvenil<sup>13</sup>.

### **El estado de Sinaloa ha sido una zona de producción masiva y consumo constante de narcocorridos**

Desde 1987, en ese estado los narcocorridos son censurados en radio y televisión. En 2011, se prohibió la interpretación o reproducción de narcocorridos en bares, cantinas y otros espacios recreativos donde exista la venta de alcohol<sup>14</sup>. También en distintas ciudades de México se han cancelado conciertos y presentaciones de artistas intérpretes de narcocorridos. Desde sus inicios, la censura se implementó y justificó como una medida preventiva para proteger a la juventud, disminuir los índices de violencia y controlar el narcotráfico<sup>15</sup>. En el plano cultural, la medida de censura pasó de ser preventiva a formar parte de una estrategia gubernamental de intervención directa. Con la restricción al narcocorrido se pretende hacer frente al narcotráfico, controlar la difusión y contrarrestar los efectos de la narcocultura en la sociedad<sup>16</sup>.

12. Luis Astorga: *El siglo de las drogas*, Espasa, Ciudad de México, 1996; Nery Córdova: «La 'narcocultura' en Sinaloa. Simbología, transgresión y medios de comunicación», tesis doctoral, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, 2005; David Moreno: «Memoria social y proximidad psicosociológica al narcotráfico en Sinaloa», tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014.

13. C. Burgos Dávila: «Mediación musical: aproximación etnográfica al narcocorrido», tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012; Anajilda Mondaca: «Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México», tesis doctoral, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Guadalajara, 2012; H. Simonett: «Los Gallos Valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music» en *Trans. Revista Transcultural de Música* N<sup>o</sup> 10, 2006.

14. Javier Valdez Cárdenas: «Restaurantes y bares de Sinaloa no podrán difundir narcocorridos» en *La Jornada*, 19/5/2011.

15. L. Astorga: *Mitología del «narcotraficante» en México*, UNAM, Ciudad de México, 1995 y «Notas críticas. Corridos de traficantes y censura» en *Región y Sociedad* vol. xvii N<sup>o</sup> 32, 2005.

16. Para profundizar en la contextualización histórica, política y cultural de la censura al narcocorrido en Sinaloa, v. L. Astorga: «Notas críticas», cit. y C. Burgos Dávila: «Mediación musical», cit.

En Sinaloa el narcocorrido cuenta con gran aceptación entre los jóvenes a pesar de las intenciones de censura. Los contenidos y el constante consumo de los narcocorridos entre la juventud hacen que sea un género musical polémico. En los últimos años, las autoridades gubernamentales han reiterado que los narcocorridos hacen apología del narcotráfico y los narcotraficantes; que generan escándalo, alarma social y sensación de inseguridad; además, que pueden alentar la comisión de actos delictivos o la incorporación de los jóvenes a las filas del narcotráfico. En este sentido, el narcocorrido ha sido «demonizado»<sup>17</sup>, «estigmatizado» y construido como «enemigo del Estado»<sup>18</sup>.

En la actualidad, los compositores de corridos no son considerados poetas populares, sino creadores, portadores y promotores de la cultura del narcotráfico<sup>19</sup>. Los intérpretes son tratados como infractores de la ley. Sus producciones son concebidas como decadentes, peligrosas y ofensivas<sup>20</sup>, como «un mal musical» y como «música de la desviación»<sup>21</sup>.

En el plano académico, cuando se aborda el narcocorrido en su contexto de producción y consumo, cuando es tratado en un plano relacional con su público, el único tipo de relación que se establece es que el narcocorrido tiene el poder de seducir, impactar e influir en los jóvenes y atraerlos a las redes del narcotráfico<sup>22</sup>. La concepción predominante es que los efectos del contenido de los narcocorridos son negativos<sup>23</sup>. No obstante, cuando uno se aproxima a los jóvenes y sus prácticas, la idea de «impacto» se revela profundamente inadecuada, pues actualmente nos encontramos con jóvenes activos, productores y consumidores de su realidad, consumidores de productos ofertados, pero también productores de resultados y efectos alternativos<sup>24</sup>.

17. J. Ramírez-Pimienta: ob. cit.

18. A. Mondaca: ob. cit.

19. L. Astorga: *Mitología del «narcotraficante» en México*, cit.; N. Córdova: ob. cit.; H. Simonett: «Los Gallos Valientes», cit.

20. C. Ragland: ob. cit.

21. N. Córdova: ob. cit.; Catherine Héau: «Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube)» en *Trace* N<sup>o</sup> 57, 2010; C. Héau y Gilberto Giménez: «La representación social de la violencia en la trova popular mexicana» en *Revista Mexicana de Sociología* vol. 66 N<sup>o</sup> 4, 2004; Eric Lara: «Teoría de las representaciones sociales: sobre la lírica de los narcocorridos» en *Nómadas* N<sup>o</sup> 9, 1-6/2004.

22. Manuel Lazcano y Ochoa: *Una vida en la vida sinaloense*, Universidad de Occidente, Culiacán, 2002.

23. H. Simonett: «En Sinaloa nació», cit. y «Los Gallos Valientes», cit.

24. Joel Feliu: «Adicción o violencia: dilemas sociales alrededor de las nuevas tecnologías y los jóvenes» y Adriana Gil Juárez: «Consumir TIC y producir tecnologías de relación. Aproximación teórica al papel de consumo de TIC en jóvenes» en A. Gil Juárez y Montse Vall-Llovera Llovera (eds.): *Jóvenes en cibercafés: la dimensión física del futuro virtual*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2006.

El punto de partida para estudiar el narcocorrido no deberían ser los preconceptos y el temor<sup>25</sup>, sino una aproximación comprensiva a las formas en que el narcocorrido se produce y relaciona con su público. Esto exige una inmersión en los ambientes donde la música se difunde y requiere la reflexión en torno de las prácticas de uso, consumo y distribución del narcocorrido. No es posible la comprensión de la música si no se analiza la relación que existe entre los artistas, su público y el contexto. Es indispensable atender a la música desde la perspectiva de los usuarios<sup>26</sup>. Por lo tanto, en este artículo, los jóvenes compositores, intérpretes y usuarios de narcocorridos no son concebidos como consumidores pasivos, sino como productores activos y distribuidores de su propia música, esto es, creadores de su propia realidad.

En continuidad con lo anterior, en este artículo expondré una parte del trabajo etnográfico que he venido realizando en Culiacán, Sinaloa, desde 2008. Relataré las experiencias y las formas en que los jóvenes músicos componen, interpretan, difunden y crean un estilo alrededor de los narcocorridos. Además, describiré las prácticas de uso y consumo de la música desde los distintos espacios donde el narcocorrido se (re)produce.

### Creación musical: composición de narcocorridos

Me encontraba en un estudio de grabación con el líder de un conjunto norteño cuando recibió una llamada de un cliente «para ver si ya tenía listo el corrido». Me comentó que aún lo estaba componiendo y que no lo tenía terminado. En ese momento comenzamos a hablar sobre la tarea de componer, musicalizar, interpretar, grabar y entregar al cliente la composición. El compositor me explicó brevemente la forma de componer, me mostró una libreta de mano donde tenía apuntadas otras composiciones. Me dijo: «Aquí apunto lo que quieren que diga», y añadió: «ellos me dan los datos, después les tengo que dar forma, los tengo que ordenar (...) También puedo inventar o exagerar una que otra cosa. Tiene que ser un corrido». Abrió su libreta y me mostró una lista con los datos del cliente. Dio vuelta la hoja y me mostró

---

25. Tara Brabazon: *Popular Music: Topics, Trends and Trajectories*, Sage, Londres, 2012; David Hesmondhalgh: «Popular Music Audiences and Everyday Life» en D. Hesmondhalgh y Keith Negus (eds.): *Popular Music Studies*, Bloomsbury, Londres, 2002.

26. Barry Brown y Abigail Sellen: «Sharing and Listening Music» en Henton O'Hara y B. Brown (eds.): *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Springer, Dordrecht, 2006; Antoine Hennion: «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto» en *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación* vol. xvii Nº 34, 2010.

versos que iba construyendo, aún desordenados. Había palabras tachadas, versos marcados con color y flechas que parecían indicar un orden.

Pocas investigaciones se han aproximado a las experiencias de los compositores de corridos. Generalmente se asume que la composición de corridos sigue la directriz marcada por la tradición<sup>27</sup>, o bien que la elaboración de corridos se basa en la agrupación de palabras a través de fórmulas y estructuras similares retomadas de otras composiciones para explicar una idea<sup>28</sup>.

En esta misma línea, Helena Simonett simplifica el trabajo de los compositores de narcocorridos cuando afirma que el compositor que trabaja para un cliente «dispone la información a manera de versos octosílabos, la viste con fórmulas prestadas de la tradición del corrido y arregla una melodía sencilla que se basa en una progresión de acordes simples». La tarea de los compositores y los músicos es más complicada y sería que seguir una tradición, que acomodar y entonar una información, o que complacer a un cliente. En la experiencia de un joven músico: «No es algo tan bonito el ambiente en los narcocorridos, ni la gente con la que te relacionas. No sabes si vas a volver con tu familia, si vas a volver a tu casa, no sé, son muchas cosas que no me gustan (...). Sí, es cierto, es bien pagado, pero pues, es tu vida contra un dinero».

**«No es algo tan bonito el ambiente en los narcocorridos, ni la gente con la que te relacionas. Es tu vida contra un dinero»**

Componer e interpretar narcocorridos es una tarea delicada que implica riesgos. Cito como ejemplo dos fragmentos de entrevistas:

Hay veces que nos llegan con letras de corridos y los oímos, todos nos juntamos y si nos conviene lo grabamos, y si no, no le ponemos precio. Lo que no queremos es que sea un corrido ofensivo, o que mente a personas que no debe mentar uno (...). Pues porque, pues no sé, nos da miedo tal vez (...). A mí, de Phoenix me hablaba un compa<sup>29</sup>, íbamos a trabajar ahí y dice «Oye, grábate uno de esos corridos que están enfermos y que levanten». Yo le dije: «Mira, yo prefiero estar comiendo frijolitos con queso aquí».

Por ejemplo, un vato me pide un corrido a mí, pero me lo puede pedir de distintas formas. Me puede decir «Oye, ¿cuánto me cobras por un corrido», como un cliente. Pero hay gente que no te lo pide así. Hay gente que nomás

27. A. Avitia: ob. cit.

28. J. McDowell: «The Mexican Corrido», cit.

29. René Velázquez Valenzuela, conocido como «Sargento Phoenix», fue uno de los sicarios más leales de Ismael «El Mayo» Zambada, el líder del Cártel de Sinaloa [n. del E.].

te dice «Házmelo y cóbrame lo que quieras». O hay gente que llega y te dice «Ten, hazme un corrido». ¿Qué es lo que te da? Te da dinero y te ofrece vastedad (...). Eso a veces a uno como músico pues lo asusta (...). A la vez te comprometes, porque te suelta un billetote y te dice: «Hazme un corrido, y que diga esto y esto. Y que mi corrido le tire a fulanito de tal». Ya es más comprometido pues (...). Uno lo va a cantar y uno corre peligro. Muchos grupos corren peligro pues.

Los jóvenes asumen el riesgo de componer sobre narcotráfico para abrirse un espacio en el medio musical, como una estrategia para darse a conocer y alcanzar la fama. Actualmente, son las agrupaciones nuevas las que mantienen la actualización y producción de narcocorridos. Un joven compositor me decía: «Tienes que picar piedra. Componer uno, hacer otro, sacar uno nuevo (...) El corrido que haces tiene que ir buscando [que] sea atractivo hacia la gente. O sea, que tú digas, esto puede jalar, esto puede llamar la atención».

Así, hasta dar con uno que sea muy popular. En contraparte, muchas agrupaciones con trayectoria y que cuentan con prestigio reconocen que ya no tocan narcocorridos<sup>30</sup>. Sin embargo, aceptan que esas composiciones les abrieron las puertas: «Yo la verdad canto muy pocos corridos hoy en día. No por temor, no por amenaza. Simplemente que bendito Dios, las canciones me han abierto muchísimo las puertas. (...) Lo que yo antes hacía eran mucho más corridos, porque eso fue lo que me empezó a funcionar, ya hoy en día me funcionan más las canciones»<sup>31</sup>.

Las composiciones de corridos por encargo se realizan a partir de la petición y el pago de un cliente. Los compositores tienen poca libertad al componer, parten de la información que brinda quien lo solicita: datos biográficos, nombres de lugares o personas, detalles de sus hazañas, entre otras cosas. Siguiendo a Simonett, quienes solicitan estas composiciones encuentran el placer en tener su propio corrido, el de un familiar o amigo al que quieren honrar; o quienes quieren mantener el recuerdo de alguna persona allegada fallecida, o de algún acontecimiento importante<sup>32</sup>.

El encargo de composiciones por parte de narcotraficantes forma parte de su consumo opulento y suntuario. La difusión de sus composiciones genera

30. J. Ramírez-Pimienta documenta el caso de Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana, y señala que los narcocorridos no son su repertorio fuerte. Su prestigio y consolidación les permite tocar cumbias, canciones de amor y desamor, corridos de políticos y migrantes. J. Ramírez-Pimienta y Jorge Pimienta: «¿Todavía es el corrido la voz de nuestra gente? Una entrevista con Enrique Franco» en *Studies in Latin American Popular Culture* vol. 23, 2004.

31. Roberto Tapia, entrevistado por DBT TV, 2011.

32. H. Simonett: «Subcultura musical: el narcocorrido comercial y por encargo» en *Caravelle* N°82, 2004.

distinción, aceptación y mayor visibilidad en la vida cotidiana. Al solicitar narcocorridos, el narcotraficante ejerce, legítima y hace visible su poder<sup>33</sup>.

Por otro lado, es importante resaltar el poder de la industria discográfica, donde la figura del narcotraficante se constituye como un ícono cultural, como una estrategia de mercado y como un producto de consumo redituable para la industria. Los Tucanes de Tijuana reconocen: «Nos tocó vivir esta época y les vamos a cantar a los personajes de ahorita. No con la intención de hacer apología sino [de] musicalizar una historia que se publicó a nivel mundial. Esa es la intención, entretener y divertir»<sup>34</sup>. En esta lógica, las acciones de los narcotraficantes y las consecuencias de la violencia derivada del narcotráfico adquieren sentido en prácticas de ocio y diversión. Las composiciones son relevantes en un contexto y en un periodo histórico atravesado por las condiciones de violencia.

Para los compositores e intérpretes, la tarea de componer debe realizarse con cautela, precaución y sutileza. Al plasmar las ideas de quien solicita un corrido, intentan ser discretos y evitan cuestiones delicadas, escriben con los datos que tienen. En palabras de un entrevistado: «Tengo que tener mucho cuidado con lo que le pongo a la letra para no ofender a nadie (...). Tratar de no herir a terceras personas (...) De que el corrido vaya enfocado nomás a la persona, sin meterme mucho en cuestiones delicadas».

Los compositores ubican dos tipos de clientes: aquellos a quienes les gusta que en las composiciones se diga todo de ellos<sup>35</sup> y aquellos que prefieren ser discretos y evitan que se mencionen datos que permitan ubicar a la persona de la que trata el corrido<sup>36</sup>. Uno de los compositores me comentó que una vez le encar-

**«Tengo que tener mucho cuidado con lo que le pongo a la letra para no ofender a nadie. Tratar de no herir a terceras personas»**

33. Además del consumo, Lilian Ovalle resalta que el poder del narcotráfico se hace visible cuando los traficantes: (a) asumen el papel del Estado apoyando a sectores de interés público (educación, vivienda, transporte, salud, espacios recreativos, religión); (b) asumen el rol de «bandidos generosos» figurando como proveedores y benefactores del pueblo (brindan seguridad, muestran compromiso con el desarrollo regional); (c) ejercen la violencia y la muerte como prácticas para legitimarse y hacer valer sus reglas. L. Ovalle: «Narcotráfico y poder. Campo de lucha por la legitimidad» en *Athenea Digital* N° 17, 2016.

34. Entrevistados por Televisa en 2011.

35. Este tipo de composiciones son consideradas «verdaderas» porque relatan detalles sobre personas o hechos ocurridos. Luis Montoya y Juan Fernández: «El narcocorrido en México» en *Revista Cultura y Droga* vol. 14 N° 16, 2009; H. Simonett: «Subcultura musical», cit.

36. En ocasiones, el personaje al que es dedicado el corrido es presentado a través de metáforas, apodos o claves. Las «metáforas zoológicas» aluden a las características de los traficantes: gallos finos, leones de la sierra, halcones, águilas, tigres y hasta peces, a los que se les atribuye valentía, astucia, fiereza, valor, hombría, justicia, fama, bravura, sinceridad y respeto. L. Astorga: *Mitología del «narcotraficante»*, cit.

garon uno y le dijeron: «nomás ponle todo lo que hago, nomás no le pongas mi nombre' (...). Aunque sean narcotraficantes, matones, lo que sea, no se dice nada de lo que es o quién es. Solamente a la persona que se lo canto sabe que es para él».

Los compositores, al terminar el corrido, suelen deslindarse de la responsabilidad del contenido. Justifican que es un encargo realizado a partir de datos brindados. Además, la composición no es de su propiedad, sino que pertenece a quien pagó por ella. Los músicos no tienen libertad para interpretar el corrido sin la autorización o petición de quien lo solicitó. En ocasiones, se autoriza a los músicos para que puedan incluir las composiciones por encargo en sus discos comerciales y les dan libertad para interpretarlo en cualquier lugar. Lo anterior favorece a agrupaciones que evitan componer corridos de narcotráfico. Cuando el corrido es aceptado y solicitado por el público, diferentes grupos lo incluyen en su repertorio sin modificar la letra, haciendo apenas ciertos ajustes musicales para que sea interpretado en el estilo del grupo. La justificación es que «si la pide la gente, pues nos la aprendemos y tocamos. Porque pues el músico tiene que aprenderse lo que le gusta a la gente. Nosotros nos hemos dedicado a aprender de los demás músicos». Además de los narcocorridos por encargo, la industria discográfica ha participado en la producción, difusión y expansión del narcocorrido comercial. Compositores e intérpretes se ajustan a las exigencias del medio artístico y a las condiciones de la industria, donde lo importante es producir música para venderla<sup>37</sup>.

Conviene resaltar que los narcocorridos son expresiones musicales que no se generan en un vacío social. Los jóvenes compositores y músicos se

**Los narcocorridos no pueden separarse de las condiciones de violencia y de narcotráfico que se viven en la vida cotidiana de México**

encuentran vinculados a su entorno y participan de manera activa en la producción de su música. Conocen las reglas de la industria musical y reconocen las demandas de su público; a su vez, son atravesados por la condición histórica, política y social en la que viven y su producción se vincula a ella. Es decir, los narcocorridos son producciones que emergen de su realidad y del contexto inmediato. Para Keith Negus, la comprensión del rap no puede separarse de los barrios afroestadouniden-

ses y marginales de Estados Unidos, ni la salsa de lo latino y los procesos migratorios, ni la música *country* de la «raza» blanca ni del enigma del sur estadounidense<sup>38</sup>. De la misma forma, los narcocorridos no pueden sepa-

37. Simonett documenta el caso de Los Tigres del Norte y sostiene que sus composiciones se basan en intereses comerciales. H. Simonett: «Subcultura musical», cit.

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

rarse de las condiciones de violencia y de narcotráfico que se viven en la vida cotidiana de México. Esto ha favorecido que los narcocorridos sean de interés para su público. Continuando con Negus, la autenticidad y las producciones artísticas conectan las fabricaciones de la industria discográfica con las realidades que viven los *fans* y los artistas<sup>39</sup>. En esta lógica, los compositores intentan que sus producciones sean relevantes para su público. En la composición de narcocorridos comerciales, una estrategia recurrente es seguir el rastro de noticias difundidas en televisión, prensa u otros medios<sup>40</sup>. Un joven compositor compartió conmigo la siguiente experiencia:

Me acuerdo una vez cuando agarraron a [menciona el nombre del narcotraficante]. Yo me imaginaba que iban a llover los corridos de la captura de él. Porque, pues era una persona muy conocida aquí en la ciudad (...). Yo quería hacer un corrido de la captura de él y no hallaba qué ponerle. Y decía yo «bueno, pues no lo conocí» y no sabía nada de él (...). Agarré el periódico y a leer todo lo que decía de él. Venían un montón de páginas acerca de él. Y escuché un corrido [menciona a otro grupo local]. Y ya, más o menos me di una idea de lo que hacía (...). No es lo mismo hacer una composición para un narcotraficante, a uno sobre una situación de un ambiente que se está viviendo.

Otra estrategia es componer sobre hechos que no ocurrieron. La creatividad del compositor consiste en narrar un hecho lo más verídico posible, utilizando información que él mismo crea y a la que le añade un poco de ficción. Son composiciones ambiguas y descripciones prototípicas de narcotraficantes<sup>41</sup>. El valor no reside en la veracidad o ficción de la composición, el objetivo es que el corrido llegue a ser popular, que circule, que se escuche. En palabras de un músico, lo que buscan es «que cualquiera pueda decir ‘es mío’, que se pueda poner el saco. Pero eso nadie lo sabe más que el músico que lo hizo».

La forma en que operan la industria discográfica, los compositores y los músicos es la sobreproducción de contenidos. Ante la incapacidad de predecir lo que tendrá éxito, o de dónde vendrá, lo importante es mantener la producción con la esperanza de acertar con alguna composición. La estrategia de producción mantiene una vinculación estrecha con el contexto, con los acontecimientos que son relevantes en la vida cotidiana, con los gustos y las tendencias que marcan los consumidores de la música.

---

39. K. Negus: «The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite» en *Cultural Studies* vol. 13, N<sup>o</sup> 3, 1999.

40. Luis Montoya y Juan Fernández documentan el caso del éxito del compositor Paulino Vargas, considerado uno de los precursores en la composición de narcocorridos. L. Montoya y J. Fernández: ob. cit.

41. H. Simonett: «Subcultura musical», cit.

No es solo lo narrado lo que importa en los narcocorridos. La instrumentación, los ritmos y la sonoridad son elementos importantes en la producción, difusión y consumo de esta música. Algunos académicos han descrito la estructura musical del narcocorrido como sencilla, basada en una progresión de acordes simples que privilegian la narración más que el goce estético<sup>42</sup>. Para Rubén Tinajero y María Hernández, la armonía de los corridos es simple<sup>43</sup>. Según estos autores, la sencillez armónica tiene por función no distraer la atención de quien escucha mientras sigue la historia. Este tipo de aproximaciones dan un peso central a lo narrado y lo cantado. Conciben la música como un simple acompañamiento. Para los jóvenes músicos entrevistados, sin embargo, la música no solo sirve como acompañamiento o para resaltar lo que se dice en la historia cantada. Para ellos, la música permite imprimirle fuerza o agregarle sentimiento a la canción que interpretan. Según su experiencia, la música es lo que permite que un corrido se escuche «triste», «alegre», «bravo», «alterado», «tradicional». Un entrevistado utilizó como metáfora un vestido y me explicó que la música «servía como la imagen de un corrido». Es decir, es lo primero que se ve, es lo primero que se escucha, es lo primero que se siente. Me decía que la gente lo primero que se aprende son los ritmos y las tonadas; que en ocasiones sus clientes no les piden los corridos por los títulos de las canciones, o porque conozcan al detalle las letras, sino que se basan en la tonada, en los ritmos y los sonidos de la canción. En palabras de otro joven entrevistado:

Un buen corrido tiene que tener una letra más o menos, lo mejor que se pueda. Una letra y una música bien hecha (...). La letra yo creo que queda en segundo término. Cuando hay un buen corrido yo creo que es porque tiene buena música, o música pegajosa, o música muy sencilla, o exageradamente un arreglo poca madre.<sup>44</sup>

Para los jóvenes, es la instrumentación y la forma de ejecución lo que da el estilo al grupo. Como ya mencioné, es común que los grupos interpreten los mismos corridos sin modificar las letras, cambiando apenas la instrumentación, los ritmos o los arreglos. Así, es la música la que permite marcar una diferencia entre unos grupos y otros. Tradicionalmente, los dos géneros musicales a los que se adscribe el narcocorrido son la música norteña y la banda. La primera se caracteriza por la combinación de instrumentos como la redova, la guitarra, el saxofón, el clarinete, la batería, el acordeón y el bajo sexto,

42. L. Astorga: *Mitología del «narcotraficante»*, cit.; H. Simonett: «En Sinaloa nació», cit.

43. R. Tinajero y M. Hernández: *El narcocorrido. ¿Tradición o mercado?*, UACH, Chihuahua, 2004.

44. «Poca madre» refiere a algo muy bien hecho. En este caso, a un arreglo de alta calidad.

siendo estos dos últimos los instrumentos centrales y más representativos<sup>45</sup>. La música de banda, por su parte, también conocida como «música de viento», se caracteriza por la presencia de clarinetes, cornetas o trompetas, trombones de pistones, saxores, bajo de pecho, tarola y tambora<sup>46</sup>. En la actualidad, cada vez son más comunes las agrupaciones denominadas «norteño-banda», en las que se realizan múltiples combinaciones de los instrumentos, ritmos y sonidos característicos de la música norteña y la música de banda. Este tipo de combinaciones permite que los jóvenes marquen una diferencia de la forma tradicional en la que se ejecutan los corridos. Un joven músico me explicaba:

Últimamente el norteño ya no es como antes (...). ¿Cómo te digo? Nosotros somos roqueros. Tenemos onda de que queremos tocar rock, u ondas acá chilas y lo metemos al norteño, pero no roqueado. Los bateristas del norteño de un tiempo para acá ya no tocan lo mismo<sup>47</sup>. Han salido grupos que han innovado, por así decirlo, el norteño. Ya no es norteño, ahora es fusión (...). Para que me entiendas, ya no es como Ramón Ayala. Ya no es como Los Bravos, ya no es tanto como eso. Ya no es tanto como Los Cadetes. Ya no es como antes.

En el relevo generacional, los jóvenes imprimen un nuevo estilo al momento de ejecutar sus instrumentos. Comparados con corridos más antiguos, los que interpretan los jóvenes son más rápidos rítmicamente. En su mayoría, los jóvenes integrantes de conjuntos norteños se iniciaron en la música interpretando otros géneros como rock, ska o punk, músicas que exigen una rápida ejecución de instrumentos. Algunos han estudiado en escuelas de música y tienen conocimientos para interpretar diversos instrumentos. Al preguntarles sobre la forma en que hacen música, reconocían que es difícil desprenderse totalmente del conocimiento que tienen de los otros géneros. Para ellos, tener conocimiento de la música y experiencia en otros géneros musicales les permite realizar arreglos musicales más complicados y ser más creativos en el plano musical. Según Adolfo Valenzuela, precursor del

**Comparados con corridos más antiguos, los que interpretan los jóvenes son más rápidos rítmicamente**

45. Y. Moreno: ob. cit.; Juan Olvera: «Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste» en *Trayectorias* vol. 10 N° 26, 2008; C. Ragland: ob. cit.

46. H. Simonett: «En Sinaloa nació», cit.; Herberto Sinagawa: *Música de viento*, Difocur, Culiacán, 2002.

47. «Ondas acá chilas» refiere a cosas que son de agrado para ellos. Por ejemplo, ellos trasladan arreglos y formas de tocar en el rock a la música norteña.

Movimiento Alterado, la tradición corridística ha evolucionado: «musicalmente, rítmicamente; ha evolucionado en cuestiones de instrumentos; y la temática también»<sup>48</sup>. Estos cambios constituyen «la música de los jóvenes, la moda». En continuidad, explica:

no puedes agarrar un corrido viejo porque no suena nuevo, no suena bien; no suena alterado, no suena enfermo (...). No tiene esa frescura que ahorita los jóvenes quieren. Por ejemplo, vas a escuchar corridos de Los Tucanes, Los Tucanes es un muy buen grupo, siempre han hecho buenísimos corridos. Ahorita se escucha viejo lo de ellos. Es raro, porque acaba de pasar esto hace unos dos o tres años, a lo mejor.

Para los consumidores de narcocorridos, los instrumentos, ritmos y formas de ejecución son importantes en sus preferencias. Por lo regular, no son excluyentes en sus gustos musicales, es decir, es común que tanto la música de banda, la música norteña y el norteño-banda sean de su agrado. Sin embargo, en el momento de elegir a un artista, un grupo o una canción específica, entran en cuestión los «pequeños detalles» que marcan la diferencia. En este sentido, la popularidad de una composición puede llegar a depender del intérprete de moda; de la letra, la voz, la forma, la tonada y el estilo que canta; de la música, de los ritmos y de los instrumentos; del espectáculo que se ofrece en el escenario, la forma de bailar, la manera de vestirse e interactuar con el público. Expongo como ejemplo dos argumentos de jóvenes consumidores de narcocorridos:

Sí, me gusta la letra. Lo que yo me fijo es casi siempre en el sonido, cómo suena, la calidad (...). Los que sí me gustan son los que son grabados en estudios. Que canten perro la letra. El sonido es lo que más me gusta.

De repente, un corrido que tiene su tonada, su tonada ranchera, lo hacen con otra tonada y pues no (...). Hay corridos que se oyen con banda y se oyen bonitos. Pero hay unos corridos que salen con norteño, los adaptan a banda y cambian totalmente (...). Me gusta lo norteño, la banda, norteño- banda, pero depende qué canción. Hay una canción que digo yo: «No. Se oye más chilo con norteño». Pero hay otras que digo: «¿Sabes qué? Esta se oye más chingón<sup>49</sup> con banda». Pero yo creo que son los gustos.

---

48. «Adolfo Valenzuela (Twiins), entrevista con El Llanito Pt. 1» en *YouTube*, 27/12/2010, disponible en <[www.youtube.com/watch?v=klggH\\_qHhs8](http://www.youtube.com/watch?v=klggH_qHhs8)>.

49. Referencia a que «se oye mejor».

### Interpretación y consumo en vivo del narcocorrido

Las presentaciones en vivo son una de las principales actividades de las agrupaciones musicales<sup>50</sup>. Los músicos prestan sus servicios en eventos o fiestas privadas, ferias, bailes populares y conciertos. En Culiacán existen más de 500 conjuntos musicales: mariachis, conjuntos norteños, bandas sinaloenses y chirrines<sup>51</sup>. Es una muestra de la oferta y la demanda de la música, así como de la fuerte circulación y presencia de la música en vivo en la calle.

Los lugares donde los músicos prestan sus servicios son variados. Pueden ser contratados para tocar en una casa dentro de la ciudad, en un salón de fiestas, en un centro de baile, en la calle o en poblados y propiedades a las afueras de la ciudad. Se puede dar el caso de que sean lugares desconocidos para los músicos. Los músicos no son contratados exclusivamente por personas relacionadas con actividades ilícitas. Prestar sus servicios es una forma de darse a conocer y de garantizar trabajo e ingresos para el grupo: «Nosotros tocamos en fiestas privadas (...) con la misma gente que nosotros tocábamos nos recomendaban (...) y así hemos ido avanzando en este negocio».

En ocasiones, personas relacionadas con el narcotráfico contratan a los músicos, donde el narcotraficante figura como «patrocinador» o «padrino» del grupo. Es decir, además de la contratación constante y casi exclusiva, se brinda el apoyo y el financiamiento a la agrupación. Según los músicos, «el apadrinamiento se da por lo caro que son las cosas de la música». Me explicaban que es un apoyo que les ofrecen para comprar instrumentos, vestuario, para acceder a un estudio de grabación o para realizar algún videoclip. Este tipo de relación tiene consecuencias e implica ciertos riesgos: «Nos conseguía mucho trabajo. Así nos fuimos metiendo (...) otra persona te pone el dinero, pero esa persona también te pone sus condiciones. Ya uno está como que obligado a lo que él diga». Otro entrevistado comentó: «Nosotros sabemos que te apadrinan y ya no te dejan descansar. Quieren que estés tocando todos los días. No te pagan. Te traen frito, pues te ayudaron». Además, otro riesgo es que se les cierran las puertas en otros lugares: «También es un problema lo de los territorios de los traficantes. Que si un grupo le toca a fulano de tal, no puede ir a tocar a otro estado donde no acepten a ese personaje».

**«Nosotros sabemos que te apadrinan y ya no te dejan descansar. Quieren que estés tocando todos los días»**

50. Sobre la circulación y consumo de narcocorridos por internet, que no reproducimos aquí, v. el acápite «Ubicuidad del narcocorrido: prácticas de difusión y consumo» en «¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!», cit. [N. del E.].

51. A. Mondaca: ob. cit.

Durante las entrevistas, los músicos mencionaron que habitualmente tienen buenas experiencias mientras prestan sus servicios. Por lo general, los tratan bien, los respetan y los dejan trabajar. En las fiestas privadas, los músicos evitan relacionarse con el cliente y con los invitados. Se limitan a hacer su trabajo. Además, al ser contratados, no tienen libertad para interpretar los corridos o canciones que deseen. En todo momento, intentan complacer al cliente que pagó por sus servicios. Suelen ser muy cautelosos al interpretar narcocorridos y al limitarse a «tocar lo que les piden»; evitan problemas con el cliente. En la experiencia de un músico:

Uno como músico nomás va y toca. Nomás va y hace su trabajo. No, no se pone a investigar. Pero yo necesito que otra persona de la fiesta, o el de la fiesta, me diga: «Hey, tócame este corrido». Porque si a mí me paran el corrido y me dicen «¿Quién te lo pidió?», yo le voy a decir quién me lo pidió, y con él se va a arreglar. Ya no es problema de los músicos. En cambio, si yo toco el corrido y nadie me lo pidió, pues el de la fiesta la va a agarrar contra mí. Y ¿qué le voy a decir? Pues nada. Ahí, por eso, son cosas que nosotros no nos metemos en esos líos. Es mejor.

Otras situaciones de riesgo que pueden enfrentar los músicos mientras prestan sus servicios se producen cuando en las fiestas hay consumo de alcohol excesivo, drogas y personas armadas. Me decía un músico que ahí el ambiente es diferente: «Es un poquito pesadito. A veces tocas apretadito. Es pesadito. Tocas con el culito apretado». Cito otro fragmento de entrevista:

**«Es un poquito pesadito. A veces tocas apretadito. Es pesadito. Tocas con el culito apretado»**

A mí, algo que me da miedo cuando estoy tocando, bueno, no miedo, sino que un poco de que se vaya a destrampar alguien. Porque ya ves que las drogas te ponen loco (...). Hay gente que el alcohol y la droga los pone violentos (...). Uno como músico es empleado. Cualquiera de los que están en la fiesta le puede decir cosas y maltratar. Hay veces que uno toca en fiestas donde hay personas que traen pistolas (...). Y uno, pues, serio.

Otros espacios de interpretación de la música en vivo son las ferias, bailes y conciertos. En ocasiones, los músicos son invitados por estaciones o programas de radio, empresas, instituciones gubernamentales y cervecerías para tocar en lugares de acceso masivo. En estas situaciones tienen prohibido tocar narcocorridos. Sin embargo, cuando el evento es organizado en un centro de baile, la audiencia los pide. Casi siempre se rompe la regla y se interpretan:

En el baile «Tercia de Reyes» participaron Arley Pérez, Grupo Cártel de Sinaloa y Cachuy Rubio. También se presentaron Los Buitres de Sinaloa y otras agrupaciones que no se incluyeron en la publicidad. En ese concierto predominó la interpretación de narcocorridos. Las diferentes agrupaciones interpretaron los mismos narcocorridos. A petición, algunos los tocaron más de cinco veces durante el evento. Los más solicitados fueron: «Gonzalo y el R»; «La venganza del M1»; «Estrategia de guerra: comandante Ántrax»; «500 balazos».

Además de los narcocorridos, los músicos aprovechan estos eventos para interpretar y difundir otra parte de su repertorio. A diferencia de las fiestas privadas, hay más interacción con el público. Animan al auditorio haciendo concursos, mandando saludos, dedicando canciones. Asimismo, aprovechan la oportunidad para promocionar sus nuevas canciones y regalar discos o *souvenirs* de la agrupación a los espectadores. Aquí también intentan complacer a su público, que es mucho mayor al de las fiestas privadas. En estos espacios, la tarea de los músicos es «poner ambiente». En palabras de un joven entrevistado: «Uno como músico debe llevar claro que la música es para que la gente se divierta (...). Es lo que tomamos en cuenta nosotros, que la gente se quiere divertir y a eso vamos, a divertir a la gente». Sobre el repertorio a interpretar: «Nosotros decidimos las primeras tres, las primeras tres canciones. Con estas vamos a arrancar pegaditas (...). La que sigue, y de ahí para adelante nos van pidiendo. Nos mandan muchos papelitos, o te gritan los que están ahí».

Al hablar con los jóvenes sobre conciertos o eventos, me explicaron que generalmente son organizados y patrocinados por cervecerías. En el caso de los conciertos, traen a agrupaciones más reconocidas para generar espectáculo. Para músicos recién iniciados, es arriesgado iniciar una gira artística sin el respaldo de una empresa que responda por ellos. Es mejor ganar en proporción a las entradas vendidas por evento. En este sentido, aprovechan la mercadotecnia desplegada por la industria cervecera para interpretar y promocionar su música e incrementar así su popularidad. Por otra parte, la cervecería se sirve de la popularidad de los artistas para incrementar sus ventas y promocionar sus productos. Para los usuarios, es una oportunidad para entrar a un concierto, consumir alcohol y escuchar a sus artistas a un costo accesible.

Siguiendo a Joan-Elies Adell y Peter Peterson, los conciertos y espectáculos en directo, la participación de los músicos en giras o en cualquier evento que permita contactar al artista con su público forman parte de la producción, promoción, circulación y distribución de la música<sup>52</sup>. Es una forma de

---

52. J.-E. Adell: *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*, Milenio, Lérida, 1997; P. Peterson: *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago UP, Chicago, 1997.

aproximarse a los intereses del público. Además, las presentaciones en vivo sirven para crear, mantener o incrementar la conexión entre la música, los intérpretes y el público. Los *fans* no solo van a ver o a escuchar a un artista, sino

**Los fans no solo van a ver o a escuchar a un artista, sino que se trata de compartir un espacio**

que se trata de compartir un espacio, una misma situación en la que se consume la música con ese artista<sup>53</sup>. Es el estar con la música en vivo y original, aunque está al mismo tiempo compartida por toda la audiencia. Por otra parte, la exposición de la música en vivo propicia contextos de participación<sup>54</sup>. Los asistentes no son audiencias pasivas que se limitan a ver, escuchar y a recibir una producción artística. Se trata de un público

activo y participativo, en tanto que forman parte de una situación esperada y de que el éxito del concierto dependerá de la conexión y el ambiente establecido entre el artista y los espectadores. En estos espacios, la producción artística es con y para el público. Los intérpretes de la música «se dan», «se entregan», «se vuelcan» al auditorio con la intención de establecer una relación donde se desdibujan los roles entre el artista y el público.

## Conclusiones

El narcocorrido se constituye a través de prácticas sociomusicales juveniles<sup>55</sup>. Se mantiene vigente en una red donde las prácticas de composición, producción, interpretación, difusión, circulación y consumo están en constante renovación y actualización; es decir, el *statu quo* del narcocorrido es variable, emergente, adaptable y arraigado a las condiciones contextuales de su propia producción y consumo.

Retomando a Américo Paredes y a John McDowell, las situaciones de conflicto son la condición ideal para la proliferación de corridos<sup>56</sup>. En este sentido, el narcocorrido es una expresión musical históricamente situada, no surge en un vacío social ni llega a una sociedad vacua. Actualmente, se mantiene y se actualiza en un contexto de conflicto donde el narcotráfico, la inseguridad

53. J-E Adel: ob. cit.

54. Francisco Cruces: «Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación» en *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 4, 1999; Ruth Finnegan: «Música y participación» en *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 7, 2003.

55. Kurt Blaukopf: *Sociología de la música: introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*, Real Musical, Madrid, 1988; F. Cruces: ob. cit.; R. Finnegan: ob. cit.

56. A. Paredes: ob. cit.; J. McDowell: *Poetry and Violence*, cit.

y la violencia trastocan la vida cotidiana de México. Además de la evolución histórica del narcotráfico<sup>57</sup>, el asentamiento y popularidad de la música de banda<sup>58</sup> y la música norteña en Sinaloa<sup>59</sup> mantienen una relación inextricable con el desarrollo y el arraigo del narcocorrido en la región<sup>60</sup>.

Retomando a David Moreno, la presencia tan burda del narcotráfico en Culiacán hace que esta sea, para los jóvenes, una problemática que forma parte de su vida cotidiana<sup>61</sup>. Para ellos, el narcotráfico no es una condición distante. En su proximidad con el problema, cobran relevancia y les resultan familiares las situaciones de violencia, los nombres de narcotraficantes y las historias en torno del narcotráfico. En este sentido, los contenidos del narcocorrido se nutren, se anclan, adquieren sentido e incrementan su popularidad debido a las condiciones imperantes en ese contexto donde resaltan las consecuencias del narcotráfico.

El interés de los jóvenes por el narcocorrido, su implicación y su rol activo han sido determinantes en la renovación de contenidos, en la actualización en el plano musical y en la producción constante. Los jóvenes músicos y compositores de narcocorridos toman las riendas de su destino en el contexto y la situación en la que están y allí crean las posibilidades musicales que pueden generar: composiciones por encargo o comerciales, verdaderas o ficticias. En este sentido, el hecho de que los jóvenes compongan, interpreten y escuchen narcocorridos no los hace ni víctimas ni colaboradores del narcotráfico. Estas prácticas no se pueden reducir y simplificar en la idea de que los jóvenes hacen apología del narcotráfico o de los narcotraficantes. Además, tampoco son determinantes para hablar en términos de impacto en la configuración de ideales, aspiraciones sociales y prácticas juveniles relacionadas con el narcotráfico.

En Sinaloa, la ejecución de la música de banda y de música norteña permite a los jóvenes incursionar en la música como profesión; la composición e interpretación de narcocorridos en las bandas y conjuntos norteños es una estrategia de los jóvenes para incrementar su popularidad y entrar en el medio artístico. Los jóvenes retoman y explotan de su contexto inmediato los acontecimientos derivados del narcotráfico para sus composiciones. Sus producciones son orientadas por las demandas y los intereses de su público. Por otra parte, conocen el funcionamiento de la industria musical y sitúan la figura del

---

57. L. Astorga: *El siglo de las drogas*, cit.; M. Lazcano y Ochoa: ob. cit.; N. Córdova: ob. cit.; Guillermo Valdés: *Historia del narcotráfico en México*, Aguilar, Ciudad de México, 2013.

58. H. Simonett: «En Sinaloa nació», cit. y «El fenómeno transnacional del narcocorrido» en Benjamín Muratalla (ed.): *En el lugar de la música*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Conaculta, Ciudad de México, 2008.

59. C. Ragland: ob. cit.

60. C. Burgos Dávila: «Narcocorridos», cit.

61. D. Moreno: ob. cit.

narcotraficante como icono cultural y producto de consumo. A la industria discográfica no solo le interesan el artista y su música, sino que producir y musicalizar sobre el narcotráfico representa un potencial de comercialización y una inversión redituable.

En las composiciones recientes, el contenido del narcocorrido se torna más violento<sup>62</sup>. Se caracterizan por describir de forma detallada y explícita la violencia derivada de la «guerra contra el narcotráfico» y las disputas entre los carteles de la droga en México. Los contenidos hiperviolentos mantienen correspondencia con acontecimientos ocurridos en la vida real. Volviendo a Keith Negus, la vinculación del contenido de las composiciones con la realidad que viven los jóvenes en su contexto favorece que el narcocorrido cobre relevancia y sea de interés para su público<sup>63</sup>.

La renovación y el éxito del narcocorrido han dependido de su ubicuidad. Actualmente, la producción y el consumo de narcocorridos no se realiza de forma lineal, siguiendo las directrices de la industria discográfica. La popularidad del narcocorrido se vincula a prácticas juveniles donde son relevantes el uso de internet, las redes sociales y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Como señala Paul Willis, el papel de los jóvenes consumidores de narcocorridos es activo<sup>64</sup>. Sus prácticas van más allá de la escucha y ellos asumen el rol de promotores y creadores de la música: la adquieren y la comparten; la incorporan a sus prácticas de diversión y ocio; ellos orientan y marcan la pauta de las preferencias al colocar el narcocorrido en espacios de circulación y consumo significativos, siendo los más relevantes internet, la calle, los encuentros con amistades y las presentaciones en vivo.

Siguiendo a Josep Martí, el narcocorrido se presenta y actualiza en «eventos musicales», es decir, por medio de acontecimientos y prácticas de socialización juvenil donde la música es relevante<sup>65</sup>. En la actualidad, este género ha incrementado exponencialmente su popularidad a través de los usos que hacen los jóvenes de la tecnología e internet para producir, distribuir y consumir la música. Internet propicia el fácil acceso al narcocorrido y asegura la inmediatez de la escucha; las redes sociales permiten situar el narcocorrido en otro espacio de socialización donde se genera difusión y consumo de la música de forma continua e hipertextual. Por otra parte, estas prácticas sociomusicales alternativas e informales subvierten y sobrepasan el control oficial y las medidas de censura vigentes en relación con el narcocorrido. ☒

62. C. Burgos Dávila: «Narcocorridos», cit.

63. K. Negus: «The Music Business and Rap», cit. y «Los géneros musicales», cit.

64. P. Willis: *Cultura viva: Una recerca sobre les activitats culturals dels joves*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1998.

65. J. Martí: «La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical» en *Trans. Revista Transcultural de Música* Nº 1, 1995.

# Milo J, el trap argentino y *Los juegos del hambre*

Pablo Schanton

¿Por qué el trap representa la *lingua franca* de los *centennials*?  
¿Qué nos dice este subgénero del hip hop, nacido en el sur de Estados Unidos y popularizado en la década de 2010, sobre las carreras musicales, la incorrección política y la «libertad»?  
¿Cómo se tradujo esa estructura al argot musical argentino?

*Esta vida va a 220 / y muy antes de los 20*  
Milo J, «Antes de los 20»

## Las visiones de Milo J

Hoy parece que hubieran pasado muchísimos años, pero apenas si se cumple uno. Sucedió el 4 de octubre de 2023, fecha en que subieron a Spotify el EP (*extended play*) *En dormir sin Madrid (sic)* del rapero *teen* Milo J. Se oía la voz de un chico de 16 años que remitía a la de un señor de 76: era como el ventrílocuo de su porvenir. Arrastraba una cadencia de cansancio, como si fuera una cadena su corta carrera que al final lo esclavizaría. Se alegraba y se entristecía, de una barra a otra, en «Penas de antaño» (título tanguero si lo hay): «Hoy salí a gritar 'Lo logré' / Vacíos quedaron y no se llenaron».

El álbum contaba con el productor de música urbana más famoso de Argentina –Gonzalo Julián Conde, alias Bizarrap–, quien creó un género performático orientado a YouTube, bautizado *BZRP Music Session*, donde solemos verlo

---

**Pablo Schanton:** es periodista, crítico e investigador de la cultura popular, especializado en rock, pop y música electrónica.

**Palabras claves:** hip hop, mercado, música, trap, Milo J, Argentina.

grabando junto a cantantes o raperos desde su supuesto dormitorio-estudio ubicado en Morón, una localidad de la provincia de Buenos Aires. A Milo J le tocó protagonizar la *BZRP Music Session #57*, luego de que la sesión de Bizarrap con el español Quevedo, un compositor de 22 años, llegara a más de 1.800 millones de reproducciones (mientras tanto, la sesión que compartió con Shakira un año después ya está superando los 1.000 millones).

La sesión 57 es excepcional porque lleva título y consta de cinco canciones bien diferenciadas. Ahí Milo *canturrapea* sobre la velocidad de su éxito en el mercado musical: «Miré mi tarifa, pasé de 1.000 a 100.000 / Aunque ahora lo mido en base a cuánto sufrí». La ecuación entre ganar y perder (acciones que forman el eje narrativo de la carrera de los traperos, como veremos) es lúcida: «Gané plata, perdí tiempo».

Milo logra esta visión sobre los efectos del éxito a sus 16 años, algo que titanes del hip hop como los multimillonarios Kanye West o Drake descubrieron y describieron doblando esa edad, tras una década de ascenso en sendas trayectorias. Pongamos por caso el álbum *Donda* (2021) de West, dedicado a su madre muerta. Sobre este disco, se subrayó que «demuestra cómo ha llegado a la dolorosa y humilde reflexión de que incluso los más grandes ganadores pueden perder»<sup>1</sup>. Analizando las consecuencias del abuso de ansiolíticos y calmantes por parte de los traperos norteamericanos, el crítico Simon Reynolds definió el trap como «la manifestación suprema de lo que el teórico cultural Mark Fisher llamó ‘hedonismo depresivo’»<sup>2</sup>. Explica que esa vida de riqueza, lujo y placer que se exhibe desemboca en «una hueca sensación de *ennui* y entumecimiento». Así que «atesorar un vacío espiritual se ha vuelto el símbolo de *status* definitivo en el rap».

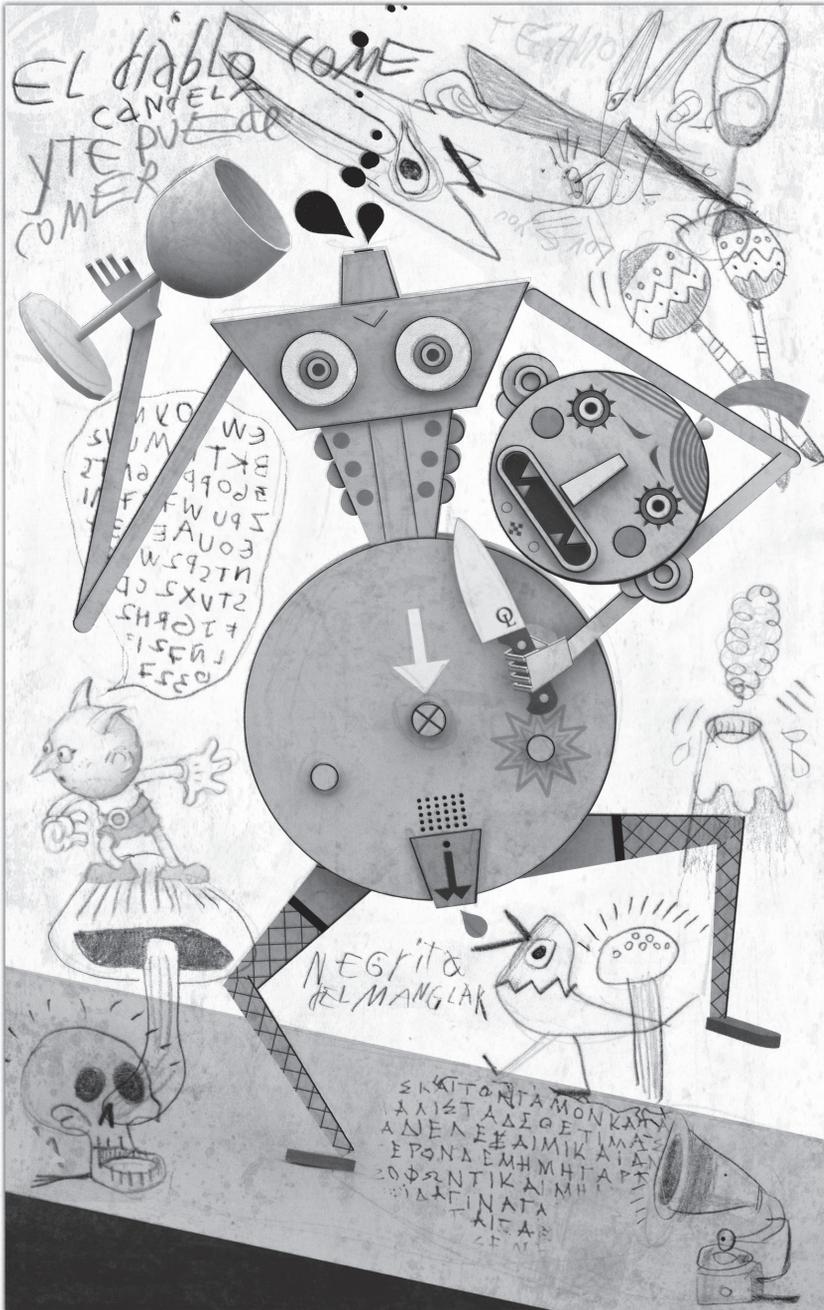
Tras su revelación pseudomística, casi *rimbaudiana* de visionario adolescente, Milo expresará la nostalgia de una inocencia todavía no perdida del todo («Y no niego extrañar un poco el ante’, «Niños que no van a volver»). Digamos, todo lo que la tapa del *Nevermind* de Nirvana había graficado en 1991 ante la Gen x. En 2023, Milo *la ve*: el mayor peligro de «llegar» y «lograrlo» es perder la capacidad de desear. «Extraño desear esa vida lujosa», canta. En cuanto a sus ambiciones, nada más lejos del *aspiracionalismo* del trap cuando plantea este desafío: «¿Cuál hay si quisiera una vida sana / y económicamente buena?».

Siguiendo esa dialéctica entre perder y ganar, definiremos a Milo J como un «*misser*», alguien que ya extraña aquello que sospecha va a perder aunque

---

1. Jack McRae: «Kanye West’s ‘Donda’ Is a Painful Exploration into the Void Left by Loss» en *The Boar*, 3/10/2021.

2. S. Reynolds: «Trap World: How the 808 Beat Dominated Contemporary Music» en *The Face*, 18/11/2019.



gane. Ahora bien, más allá del contagio de melancolía que nos provocan inmediatamente tanto su garganta de «alma vieja» como su fraseo triste, Milo me impactó porque representaba un caso testigo para todos esos pibes y pibas que confían en la meritocracia emprendedora de las redes. Aquellos que siguen paso a paso los *juegos del hambre*<sup>3</sup> que le esperan a su generación al entrar en la sociedad, o sea, en la lógica del mercado libre con que los seducen desde x, Instagram o TikTok.

### El metatrap de Bizarrap (parte 1)

Unos días antes de la salida de *En dormir sin Madrid*, Bizarrap publicó en YouTube un cortometraje que protagoniza él mismo: *Bizapop*. Tras publicitar productos con su marca, como por ejemplo un desodorante, parecía detenerse en una pausa autorreflexiva: otra vez, la lógica del ganar/perder, propia de la música urbana, era objeto de objeciones. El video parodia la película *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), con su estética oficinesca de tensión financiera. Una estética en sintonía con la tapa de *Penthouse and Pavement* (1981) de Heaven 17 o, incluso, la de *Nada personal* (1985) de Soda Stereo, donde se develaba que una banda no era sino otro producto industrial que cocinaba el capitalismo en su era *yuppie*.

En el cortometraje de Bizarrap, un joven productor se encuentra bajo las decisiones de un CEO, interpretado por el actor Guillermo Francella, quien quiere imponer más estrategias de marketing a su carrera (aprovechar el azul de sus ojos, ya que el personaje Bizarrap los oculta tras gafas negras). Finalmente, la meta «meta» es ironizar sobre la *exitoina* masiva de los argentinos tras el triunfo del Mundial, aplicada al Bizarrap que salió en la tapa de la revista *Forbes* como ejemplo de un modelo de negocios. «Ganamos, volvimos a ganar y vamos a seguir ganando», arenga, antes de sacudir los hombros como el «Dibu» Martínez, el popular arquero de la Selección argentina, y caminar encorvado a la manera de Lionel Messi llevando la copa. Acto seguido, cerrará los ojos para imaginar esa oficina inundada por un diluvio universal y dibujará una sonrisa. Un cuestionamiento cínico de toda la movida trap y su negocio adyacente, como el que alguna vez atravesó el rock argentino, pero con un final de lo más distópico (solo falta el Arca de Noé).

¿Cómo se sigue haciendo lo mismo tras este momento metadiscursivo, incluso de negatividad? A Milo J le correspondió sumar una pincelada emocional

---

3. En *Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), el régimen de un Estado totalitario posapocalíptico, para demostrar su poder, organiza cada año competencias en las que un grupo de jóvenes participa en una batalla en la que solo puede haber un superviviente [N. del E.].

a tanto cinismo. El trap argentino —el que Duki, ysy a y Khea habían consagrado en 2018— ¿ya había tocado fondo en 2023 y sus cultores se estaban dando cuenta? ¿Empezaba entonces el *after trap*? Solo una torsión hegeliana que negara esa negación crítica y cínica podía resolver la continuidad del movimiento como si nada pasara.

No conforme con este cuestionamiento del «plan trap» (plata, putas, joyas, drogas, fama), Milo se animaba a darle la espalda al hedonismo *reggatrapero* en boga, el de la *pasty* y la *party* («No me gusta el *party*», lanzaba de una). «Apenas tengo 16, pero sé bien / que los momentos más felices que pasé / nada tienen que ver con la plata», aclaraba.

Soñé con el *teenager* del conurbano bonaerense arriba de una montaña muy alta —una pila cónica de dinero acumulado— anunciando a los de abajo la decepción de su llegada: «¡No se maten por trepar, acá no hay nada!». Me dio fe. Pensé que no estaba todo perdido, que los valores de derecha no habían captado a los jóvenes mediante una rutina de ansiedad y frustración, alimentada a fuerza de métricas. Pensé que hasta había espacio para un balotaje entre Sergio Massa y Javier Milei. Y así fue. Pero las cosas no terminaron bien. Ganó Hegel: la negación de la negación.

### ¿Por qué el trap?

Antes de continuar, algunas preguntas. ¿Por qué el trap representa la *lingua franca* de los *centennials*? ¿Por qué terminó funcionando como una fórmula musical mínima, de plasticidad limitada, equivalente a lo que fue el blues entre los roqueros a fines del siglo xx? Y sobre todo: ¿cómo se tradujo esa estructura al argot musical argentino?

En la década de 2010, el trap se popularizó como un subgénero del hip hop, con asiento en Atlanta y otras ciudades del sur de Estados Unidos, cuyo nombre remite a las «trampas», casas con una sola puerta donde los *dealers* desarrollaban sus negocios con drogas ilegales. El género escaló a lo más alto de los *rankings* en EEUU gracias a artistas como Future, Migos, Rae Sremmurd, Young Thud, Travis Scott y Playboi Carti. Tras una versión española de la que emergieron figuras internacionales como C. Tangana y Rosalía, y el ascenso de una estrella latina como el puertorriqueño Bad Bunny, el trap argentino se definió exhibiendo características propias.

**En la década de 2010, el trap se popularizó como un subgénero del hip hop, con asiento en Atlanta y otras ciudades del sur de Estados Unidos**

Se trata de la última importación de un género negro al país sudamericano por parte de veinteañeros como Duki, YSY A, Neo Pisteá y Khea, todos protagonistas porteños de la primera generación traperá (la *old school*), hacia fines de la década de 2010. Todo sucedió demasiado rápido: sobrevino una nueva hornada (Wos, Trueno, Dillom, Ca7riel y Paco Amoroso, entre otros), e incluso, podríamos hablar de una escena *after trap* actual (Milo J, Swaggerboyz, Marttein). YSY A es ambicioso al confiar en la elasticidad del hip hop, incluso pide perdón por eso: «Rock 'n' roll, tango, cumbia, y lo que pidas / Hay todo un legado que merece darle vida / Y lo resumo en un trap / Perdón, si lo resumo en un trap».

Mientras tanto, a esta altura de 2024, Duki ya llenó dos estadios de River Plate en Buenos Aires, él solo, además de un Estadio Bernabéu en Madrid. Para el Guinness. Pero allá por 2017, al comienzo de todo, el panorama era otro, aunque prometedor.

Las aspiraciones que YSY A y Duki proyectaban de jovencitos se cifran en sus primeras canciones firmadas por ambos, que citan directamente a sus modelos, «Quavo» (uno de los tres Migos) y «White Migos» de 2017 (un juego de palabras en referencia al hit «Black Beatles» de Rae Sremmurd). Los himnos que llegaban desde Georgia hacían las veces de tutoriales. «Nuevo día, nueva plata para hacer», rapeaban unos sobre su rutina. Mientras tanto, los otros se autodefinían como YRN (*Young Rich Niggas*)<sup>4</sup> e imponían los versos en  *triplets* . Con el dinero, se multiplicarían las putas, las drogas y la vida de lujo al filo del derroche: el programa traperó estaba claro. Así que desde el barrio porteño de Caballito, el dúo ya rapeaba su bitácora: «Si quiere brillar le presento a mi joyero / O a mi contador si hay problema' de dinero / Dicen que vo' a ser rico, tantas

**En este paisaje tecnológico, el trap se mueve como pez en el agua. Es una música puramente digital, que se compone principalmente con software y circula por internet**

fechas en enero / Que me sigue la AFIP<sup>5</sup> por mis aumentos financiero'» («White Migos»).

La computadora convertida en un electrodoméstico más, el *smartphone* como síntesis de virtualidad, comunicación, registro, montaje (*cut & paste* destinado a redes) e información: en este paisaje tecnológico, el trap se mueve como pez en el agua. Es una música puramente digital, que se compone principalmente con *software* y circula por internet, aplicaciones y redes. Recuerdo que en la década de 1990 costaba mucho explicar por qué el

*sampler* llegaba al pop para democratizar principios constructivos de las vanguardias del primer siglo XX. Hoy cualquier niño es capaz de improvisar montajes digitales usando un *smartphone*. Es más complicado armar una banda de rock

4. «Negros jóvenes y ricos», tercer *mixtape* del grupo Migos.

5. La agencia tributaria argentina [N. del E.].

que usar la computadora y el celular para hacer música. Ni hablar de la naturalización de sonidos «electrónicos», que la banda alemana Kraftwerk ofrecía como imaginario robótico o futurista. La apertura tímbrica que se ofrece hoy día como paleta es infinita.

Por otra parte, el trap no solo se internacionalizó porque internet alimenta la globalización de todo, sino por su acción terapéutica para el cuerpo y la cabeza, por más médico que esto suene. En su deconstrucción insoslayable del par letra/música que constituye la canción, el hip hop propone traducir/reducir el factor verbal como bit, rap o rima, y el factor sonoro, como beat, base o ritmo. Definamos bit como «unidad mínima de información en el aparato neurológico» y beat, como «unidad mínima de sonido que resuena contra el cuerpo». Veamos ahora cómo se interrelacionan. Nuestra hipótesis es que el trap formula la «ergonomía cognitiva»<sup>6</sup> más adecuada para estos tiempos de sobreestimulación. Intenta aliviar la «semiopatología»<sup>7</sup> que padecemos, al no poder escapar de la Matrix informativa 24 horas, siete días a la semana, que nos exige filtrar y procesar flujos semióticos a cada instante. En este sentido, el *freestyle* y el rapeo representan el mejor *crossfit* neuronal, que acelera las sinapsis en los archivos mentales, gracias a la puesta en rima y ritmo de las palabras. Para el logro de estas «barras», lo poético —entendido como una estetización de la lengua que sublima el habla— sería una artimaña más. Por eso, podríamos decir que las letras de trap son «postléricas»: el modelo deja de ser el poema, por más que se mida en verso. Es más importante el procesamiento de información que el embellecimiento del lenguaje. El bit puesto a pulso del beat.

Eso por el lado mental. Por el corporal, el trap ayuda a desacelerar nuestra biorrítmica. La rima de *talk* y *walk* que corean los Migos demuestra por dónde va la resonancia con el entorno<sup>8</sup>: caminar como se rapea (y al revés) implica una forma de danza personal. De modo que el montaje de aceleración psíquica y desaceleración física conforma una «dromología» al alcance de cualquiera, con la intención de domesticar la hiperestimulación que nos acosa desde el capitalismo digital (incluso cuando los algoritmos nos protejan de información ajena a nuestras creencias). Por si fuera poco, el trap hereda el *groove* del mejor linaje musical afroamericano. De este modo, adoptarlo como género implica también reactivar, para el siglo XXI, la ideología del *white negro*, que el novelista Norman Mailer expuso en 1957 y los roqueros comenzaron a aplicar en los años 60<sup>9</sup>.

6. Paul Virilio: *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

7. Franco Berardi Bifo: *Generación post alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2007.

8. Hartmut Rosa: *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Katz Editores, Buenos Aires, 2019.

9. N. Mailer: *White Negro*, City Lights Books, San Francisco, 1957.

El (ab)uso de drogas en la subcultura trap para «bajar un cambio»<sup>10</sup> forma parte del mismo kit de supervivencia. Para la fundación de la escena argentina, Duki se unió a otros *rappers* como Midel, Arse, Khea y Klave a fin de componer un himno-tutorial sobre cómo hacer «lean». La canción se llamó «B.U.H.O.», alias «Codeína». El *lean* —que siguiendo el diccionario se traduciría como «inclinarse» o «recostarse»— ya anuncia una postura distendida. Se trata de una mezcla púrpura de jarabe para la tos, alguna gaseosa de lima y caramelos de uva que se bebe mientras se fuma o se *esnifa*. En 2011, el trapero Future la hizo famosa con el nombre «Dirty Sprite».

Ahora bien, los fármacos y los psicotrópicos pueden usarse en un plan de recreación o con el fin de «no perder el control» de una carrera. Duki e YSY A

**Duki e YSY A  
abundan en barras  
donde se oye cómo  
les cuesta dormir y  
recurren al «rivo»,  
pero lo que también  
refleja su música es  
el acelere al que se  
ven sometidos**

abundan en barras donde se oye cómo les cuesta dormir y recurren al «rivo» [rivotril], pero lo que también refleja su música es el acelere al que se ven sometidos. «Ya rompí el velocímetro», admite Duki en «Luna». Ese devenir-automóvil (se trata de «carreras» al fin y al cabo) es una constante: «En cada nueva, acelerados, / En prendas, acelerados, / En beats acelerados, / En cada letra, acelerados. / Yendo hacia la cima sin freno / con los miedos polarizados / Que no pueden ver lo que hacemos / por lo rápido que jugamos», se ahoga y desahoga YSY A EN «Acelera2» (2021).

En «Ticket», Duki es más llano: «Fumo y tomo otra pastilla / como pa' controlarme». El *track* forma parte de *24*, un EP por el que desfilan «*pills*», «*smoke*», Xanax y otras medicinas.

La teórica del trap Kemi Adeyemi cita a la psiquiatra británica Joanna Moncreiff para dejar en claro cuál es la relación entre drogas psiquiátricas y neoliberalismo: «Las prescripciones salen al mercado para estabilizar, potenciar y/o encontrar alivio en la productividad propia, en una era donde son recompensados tanto el emprendedurismo individual como la competencia»<sup>11</sup>. Adaptativas, psicodélicas, euforizantes o adictivas: como sean, finalmente las drogas en el trap sirven para sincronizar la velocidad de las rimas y los ritmos que les exige el mercado. Miren, si no, lo que Bhavi, CRO, Khea y Neo Pisteá acentuaban en 2023, vestidos de CEO para el clip de «Ocaso»: «Uh-uh, no me canso (¡no!), cheque corro, alcanzo (¡sí!) / Sólidos mis pasos (¡so!), juego me lo paso (¡pa!) / Alumbro el ocaso (¡ca!), yo nunca me atraso (¡no!) / Tomo el

10. Reducir la velocidad en argot argentino [N. del E.].

11. K. Adeyemi: «Straight Leanin': Sounding Black Life at the Intersection of Hip-Hop and Big Pharma» en *Sounding Out!*, 21/9/2015.

envión, pego un salto y te paso (¡wuh!)». El ritmo de la carrera se transparenta en el ritmo de la canción. Es cuestión de saber cómo ponerle el cuerpo al mercado, echando mano de los estimulantes correctos.

La base subcultural que sostuvo la hegemonía del trap argentino hasta hoy se concentra en las batallas de *freestyle* (duelos entre raperos que improvisan en vivo), de la que participan chicos (y algunas chicas) desde niños, incluso en los recreos escolares, de todo el país. Entre 2012 y 2017, YSY A y Muphasa fueron los que instituyeron los torneos a través de El Quinto Escalón, las batallas que organizaban en el Parque Rivadavia, en la ciudad de Buenos Aires, donde salieron ganadores en su momento Wos, Trueno y el mismo Duki. A los MC (maestros de ceremonia o raperos) de estos duelos, los *beatboxers* les reproducen percusiones con la boca, a modo de base para que improvisen arriba. Ritmo, métrica, rima y velocidad mental lista para insultar con altura hasta vencer al contrincante.

El *flow* se mide por la armonía entre todos esos factores. Una forma más primitiva de entrenarse para llegar a la canción, lo contrario de como se la concebía en tiempos en que había que estudiar técnicas de poesía y música. Lo cual constituye un rito que no necesita de instrumentos, fuera de las gargantas humanas. Baratísima, artesanal y callejera, esta ceremonia, que constituía comunidad sin fines de lucro, fue cooptada por una marca de bebidas energizantes y convertida en un espectáculo de estadio, equivalente a una final de boxeo a todo dar. Nos referimos a la Red Bull Batalla de Gallos Internacional, que tiene lugar una vez por año en distintas capitales, arrastrando a público masivo de toda América Latina.

Por el respeto a la tradición lírica del rock argentino y con el entrenamiento en ritmo-rima del *freestyle*, el trap local nunca consiguió liberarse del prejuicio lírico, algo que un trapero estadounidense como Playboi Carti dejó atrás cuando descendió hasta lo infralingüístico en su álbum *Whole Lotta Red* (2020). El trap argentino prefiere responder a la escuela del *rapautor*, del rapero estadounidense Eminem. Desde ya, YSY A y Duki adoptan un *software* como el Auto-Tune por *default*, en tanto verosímil vocal de su generación e ingrediente infaltable a la hora de trapear. Pero no solo porque les permite afinar mecánicamente, sino porque habilita los experimentos de voz que aplaude el crítico británico Kit Mackintosh en su libro *Gritos de neón*<sup>12</sup>. Bauticé *fonodelia* a esa psicodelia de la voz que se logra abusando de los efectos del Auto-Tune, cosa que el ya citado Playboi Carti exagera hasta el ruido, consiguiendo deformar sus fraseos procesados hasta recordar *El grito* de Gustav Munch. Por el contrario, YSY A y Duki optan por otro expresionismo; la forma en que estos

---

12. K. Mackintosh: *Gritos de neón. Cómo el drill, el trap y el bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez*, Caja Negra, Buenos Aires, 2022.

raperos combinan crudeza de la garganta con procesamiento en la voz es muchas veces más significativa que la significación de sus mensajes.

YSY A transmite una desesperación en forma de hiperventilación, *canturrapea* de un tirón, quedándose sin aire y exhala ahogado a cada nuevo ataque de barra, como un nadador en problemas que jadea y jadea. La canción «Dame droga» (2018) ofrece un rap a fuerza de asma. Aquí el AutoTune subraya el monólogo con un vibrato protésico y proteico, que refleja el «mandibuleo» del que habla el tema. Sin dudas, YSY A es el mejor intérprete –incluso en términos de entrega actoral– del trap argentino. ¿Quién podría convertir en un *collage* de emoticones una letra como lo hace con «Pastel con Nutella» (2018), goteando los «dale» más tristes de la decepción? Excepcionalmente, en canciones como «Perdón», Duki llega a ese nivel de expresividad y expresionismo. Pero vale la pena escuchar «Por qué?» (2021) de YSY A para detectar cómo exprime la prosodia de un ruego a fondo, desde todos los ángulos: cubismo actoral.

Por otra parte, el trap propone una zona liberada de corrección política. Su clímax como género urbano coincidió con la nueva ola del feminismo, el uso del género neutro mediante una «x» o una «e», en lugar del masculino genérico, el señalamiento de la discriminación, la condena del *bullying* y el logro de derechos para las minorías (matrimonio igualitario, igualdad de género, respeto ante los discapacitados o inmigrantes). *Traplandia* es el país adonde van a parar todas las incorrecciones sin imposiciones. En este sentido, propuse el neologismo *rapesía* para referirme a la *parresía*<sup>13</sup> aplicada al rapeo: se trata de una forma de hablar «sin filtro», diciendo lo que a uno se le ocurre sin temer represalias por no ser conveniente u ofensivo en sus opiniones. En plena esgrima de *freestylers*, nadie se cuida de qué *punchline* insultante lanzarle al otro, aunque eso implique el golpe más bajo. Una anécdota famosa: durante una batalla en El Quinto Escalón, alguien le arroja algo a Duki y su contrincante escupe: «No falte el respeto, ¿me oyó? / ¡Que el único que maltrata a este puto [maricón] esta noche soy yo!».

El asunto se torna sensible entre los traperos más *progres*. Por ejemplo, Dillom. En su tema «Minimi» (2023), está a punto de rimar «anabólico» con «mogólico» y deja esta palabra en un silencio de discreción. A días de registrar ese tema, el actual presidente de la Argentina, Javier Milei, había usado el término despectivamente, por lo cual fue cuestionado. En ese instante de dubitación, Dillom dejó la puerta semiabierta del funcionamiento mental: el verdadero duelo es interior y se produce entre el inconsciente y el superyó moral.

---

13. Término griego compuesto de las palabras «pan» (todo) y «reo» (decir) que significa literalmente «decir todo» [N. del E.].

Para los varones que no saben ni pueden «deconstruirse» de su machismo y demás fobias, el trap ofrece una especie de fraternidad masculina bajo la permisividad de un padre gozante. ¿Y por qué no señalar al ídolo traperero, quien de todo goza indiscriminadamente ante sus *fans*, como si reencarnara a ese padre de la horda primitiva que imaginó Freud en *Totem y tabú* (1913)? Aquí no existen barreras, mandatos, límites. Hoy que la semántica de la palabra «libertad» forma parte de la batalla cultural, necesitamos pensar cuánto de libertario tiene el libertinaje del trap que parece depender del libre mercado. Y habría que analizar en qué puntos se tocan la «rebeldía» de la nueva derecha, que promueven mileístas como Agustín Laje, y la *rapesía*, que llevada por su *flow*, no retrocede ante los impulsos de homofobia o misoginia.

Otra característica fonética del rapeo del trap argentino es la transformación de las «erres» latinas en «eres» anglófonas, o incluso líquidas como se las oye en el reguetón centroamericano. Se puede alternar entre la «ll» pronunciada como «sh» a la argentina o como «ie» en un solo tema (en «Apolo 13», Duki dice *reyeno* y luego, *miiiión*), y lo mismo pasa con el tú y el vos («Muévela, movela», canta YSY A). En su primer álbum, YSY A habla de sus vecinos venezolanos y de una amante colombiana, describiendo una Buenos Aires latinoamericanizada. Efectivamente, los raperos aceptan una nueva Buenos Aires inmigrante y, a la vez, responden a la demanda de exportación que provoca su música.

**Para los varones que no saben ni pueden «deconstruirse» de su machismo y demás fobias, el trap ofrece una especie de fraternidad**

## El metatrap de Bizarrap (parte 2)

*¿Cuánto pierdo, cuánto gano?*  
YSY A, «**Relojes reventados**» (2022)

Que la campaña «invite a *challengear* lo establecido en pos del disfrute», tal era la meta detrás del aviso de Pepsi que protagonizó Bizarrap, según lo confiesan Rocío Serafini, jefa del servicio al cliente, y Stefano Romagnano, *project manager*, ambos de la agencia Zurda. Esta publicidad, que vio la luz a fines de abril de 2024, tiene lugar en una oficina no muy distinta de la que veíamos en el corto *Bizapop*. Aquí el productor se enfrenta con su doble anciano, o sea, él mismo dentro de muchos años. «Vengo del futuro para mostrarte en qué nos convertimos, si seguimos con esto de los negocios», le advierte el viejito, fundador de una empresa ficticia, Biza Corp. Y luego de mostrarle una foto suya

que fuera tapa en una revista llamada *Money* —demasiado similar a la *Forbes* donde realmente apareció Bizarrap—, concluye al estilo villano de Marvel: «Esto no es joda; podemos dominar el mundo».

Pero el Biza de ficción tira la *Money* a la basura y deja la oficina: cumplirá con su vocación musical. La paradoja es que los logros comerciales son casi los mismos de antes, con la diferencia de que llegó a lo mismo convertido en una especie de *influencer* de la música. Biza llena estadios bajo el esponsorio de Pepsi. «Sed de más», reza el eslogan final. Pero antes, leímos otro: «Cambiá, que algo bueno va a pasar». Lo de *challengear*, digamos.

Sin embargo, la moraleja del aviso sería que hay muchas formas de hacer negocios, incluso dentro de la música, que no hace falta aburrirse en la piel de un ejecutivo de empresa. Es posible ganar plata, disfrute mediante. Ya veremos que, repasando algunos versos de los *hits* traperos, llegaremos a la misma conclusión.

A pocos días del lanzamiento de la promo de la competencia de Coca Cola, Duki fue invitado a dar su testimonio como emprendedor por la Fundación Endeavor, ante 12.000 adolescentes, en el Movistar Arena, en Buenos Aires. Hacia el final de su testimonio, se ocupó de *glamourizar* la precariedad laboral con el mismo discurso de «Cambiá, que algo bueno va a pasar», o sea, viví cambiando, como si se pudiera elegir tan libremente. «Lo importante también es no pensar en el largo plazo, en el sentido de pensar que te tenés que casar con una cosa y toda tu vida hacer eso (...). Podés ser abogado ahora, pero después a los 30 ponerte un local de ropa, y después vender teléfonos y después comprarte una casa e irte a vivir a Jujuy<sup>14</sup> como un *hippie*, si eso es lo que te pinta», propuso.

### Duki, el *winner* perdido

El año pasado, Duki publicó uno de sus álbumes menos inspirados, *Antes de Ameri*, donde su voz ha perdido ese grano *emo* de laringitis laminada de *foil*, cediendo a un uso neutro del Auto-Tune. Para colmo de males, intenta acercarse sin mucha convicción al rock, y en el plano lírico, de a ratos parece un balance de finanzas musicalizado. Epítome: «Cuánta plata hago no lo sabe ni Forbes». Pero la cosa no queda ahí, fíjense si no: «La *money* me tiene despierto / gano dinero y lo invierto / Negociador experto / si no es de dinero, no entiendo». En semejante contexto, de aparecer el vocativo «bro», sería apócope de *broker*.

Muchas líneas parecen extraídas de un LinkedIn, o de una gacetilla de prensa escrita en primera persona del plural y en gauchesco: «Tamo' vendiendo,

---

14. Provincia del Norte argentino, en la frontera con Bolivia [N. del E.].

pero acá nadie se vende / Yo sigo haciendo lo que me pide mi gente / Tamo' mundiales, sueño en to' los continentes». Y concluye: «Lo grande que e' mi carrera al lado de estos perdedores». Es interesante comparar este *metacarrierismo*, ya monotemático y mega-megalómano («Ninguno a mí me llega, compito contra mí mismo»), con el modo en que el rock de los años 90 necesitaba ocultar cómo iba llenándose de plata abogando por el anticomercialismo, el «Che» Guevara siempre contra el pecho. Tan prejuiciosos como hipócritas, los roqueros trataban de empatizar con su público, demostrando que no «transaban» con el sistema, que en el fondo eran «los mismos de siempre». El rock disimulaba el negocio, mientras el trap lo convierte en su pornografía.

### **El rock disimulaba el negocio, mientras el trap lo convierte en su pornografía**

La cuestión de cómo enfrentar la envidia de clones y *haters* —que desarrollaba el dúo Rae Sremmurd en «Black Beatles»— se volvió central en un Duki con recorrido: «Y las venas no están llenas 'e sangre / están llenas de envidia de hablar de la mía». A no olvidarse que nuestro rapero está cosechando su siembra, ¿o no se acuerdan de versos juveniles como «Tengo cash y tú no / Vivo bien y tú no»? Sin dudas, la estética y la ética del trap obedecen a la lógica del resentimiento. Según lo observa el filósofo alemán Joseph Vogl, la relación entre capitalismo y disposición al resentimiento es funcional, es «una conexión afectivo-económica *estructural*»<sup>15</sup>. Y agrega: «Los antiguos pecados capitales o vicios principales tales como *avaritia, invidia, luxuria* (...) son resignificados positivamente y acompañados por la constatación de que no son las inclinaciones moderadas sino, antes bien, las no moderadas las que demuestran ser realmente inventivas, astutas, creativas y productivas»<sup>16</sup>. Está hablando del *ethos* invertido que motoriza la competencia en el mercado, pero termina contaminando la vida y la cultura de las personas. Por algo, en este nuevo capítulo de neoliberalismo argentino, donde volvemos a ser más solitarios que solidarios, suscitan identificación personajes como Furia (la participante irascible y libertaria, la más mediática, del último *Gran Hermano*) o Vicky (protagonista de la serie *Envidiosa* de Netflix).

### **YSY A, el waster empedernido**

«Somos infinitos de tanto doblar los cero», oímos en «don't lie» (*sic*) del último álbum de Duki, luego de que una serie de repeticiones cayera como cascada:

15. J. Vogl: *Capital y resentimiento. Una breve historia del presente*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2023.

16. *Ibid.*

«Otro vuelo, otro Rivotrill / Otro culo, otra *magazine* / Otra entrevista, otro país / Otra cara, otro Bacardi / Otra noche sin dormir». La enumeración redundante en la sensación de *déjà vu* (título de un *track* que Duki puso en su álbum *24*, dicho sea de paso). Un año atrás, todavía podía sumar novedad y cantidad al catálogo monótono del carrerismo: «Más plata, más gasto / Más ropa, más pasto / Más marca, más trato' / Nuevo *deal*, contrato». La canción se llamaba «Givenchy». Su título-*branding* demuestra que el traperero ya estaba al nivel de nuevo rico que, cinco años atrás, envidiaba de sus ídolos Migos en «Versace».

Por su parte, YSY A tematiza a fondo esa rutina en que se les convierte la carrera. Dos canciones claves de 2021: «Todo automático» y «Seteado». En el primer caso, todavía festeja sentirse dotado para hacer lo que hace sin esfuerzo. «Rimas, diseños, ideas y *flows*, sale todo automático / Noches y días de giras y shows, sale todo automático / Aunque no sepa ni qué día es hoy, sale todo automático». Ya en el segundo, la idea de automatismo y de mecanicidad que obedecía a una fuerza divina («Parece que es dios quien maneja esta cosa / O al meno' no siento que sea yo») se torna siniestra y autónoma: «*Flow* seteado, amor seteado / *Drugs* seteado, alcohol' seteado' / Un *show* seteado, yo seteado, vos seteado». El video correspondiente consta de un mandala móvil, una rueda de collares de oro, botellas, billetes, cigarrillos, girando alrededor de un ojo sin cabeza. Ya no hay sorpresas, todo se repite y es previsible. En el plano musical, sintoniza la recurrencia del trap con la de la canción industrial, un estilo que Iggy Pop y David Bowie descubrieron en la Berlín de 1977. Soda Stereo (sí, los nuestros) samplearon en 1992 el *riff* de «Mass Production» (álbum *The Idiot*, de Iggy) para «Ameba». El tema original reflejaba la pesada uniformidad de un coche tras otro en la autopista, así como el maquinismo humano de las líneas de montaje en la Detroit natal de Iggy (de ahí el título «Producción masiva»). Incluso se podría decir que Pop-Bowie ironizaban sobre la robotización que tanto auspiciaban los integrantes de Kraftwerk. En los años 70, la bohemia del *rockstar* desembocaba en adiciones tan esclavizantes como una fábrica. Todo se volvía automático y seteado. Incluso el hedonismo. El YSY A de 2021 y el Iggy Pop modelo 77 coinciden en lo que llamaremos la *loopsión*: el momento en que la pulsión entra en un *loop* uróboros. La frase de Gustavo Cerati que adopta el traperero, eso del «*after* del *After*» (también Duki la usa en la excepcional «Midtown»), no hace más que corroborar ese circuito cerrado pulsional, la promesa de una nueva fiesta que le sigue a otra, y así...

En su álbum más orientado a la pista de baile, justamente bautizado *After del After* (2023), YSY A encarna una dramaturgia pulsional, donde vocifera una vez: «No sé cuánto tengo, pero quiero más», y otra: «Tengo todo lo que quiero, pero quiero más», hasta que se *loopea* en un mantra definitivo por minutos: «*After* del *after* / quiere, quiere». A los 25 años, expone un manifiesto hedonista terminal, porque dice «Hoy tengo ganas de gastarme / Todo hasta

que no haya nada», total, «la vida es una sola / vivámosla ahora». Es la lógica del gasto, la lógica del *waster*. El contraste con el *ethos* de clase media, siempre previsor, de sus padres es explícito: «Mis viejos diciéndome ‘hijo, tranquilo, date tiempo para disfrutar’». *Disfrutar* es un verbo que respeta el principio del placer de baja intensidad, el que le corresponde a la clase media. Pero el *millennial* quiere más y no le importa, «Hoy tengo ganas de pegármela como si no hubiese un mañana», responde en plena euforia.

El álbum que compartió el año pasado con Bhavi, *Tu dúo favorito*, abre con «Quieren más», donde YSY A chumba los «más» de más, casi mimetizado con la crocancia de los *hi hats* (en otro tema la expresión «lo mismo» se torna maníaca, un beat, un «mimo, mimo, mimo», o sea: lo mismo). Va quedando claro que el circuito pulsional se alimenta de la pulsión del otro también, en un enredo vampírico. Para responder a la demanda sexual de las mujeres y a la de nuevo material por parte del *fandom*, «no me apago, yo nunca paro», asegura el rapero. El rendimiento y la productividad que exige el mercado al final se superponen con las demandas y las pulsiones de la vida de *rockstar*. Es solo cuestión de matices e intensidades. En plena megalomanía («Mamá, ya tengo un plan para hacerme inmortal / Marcando en la historia la letra de un tal YSY A»), se asume alguna vulnerabilidad, se confiesa alguna humildad: «Aunque me haga millonario / sé que no voy a poder comprar otra cabeza».

**«Mamá, ya  
tengo un plan  
para hacerme  
inmortal / Marcando  
en la historia la  
letra de un tal YSY A»**

### Los multimillonarios también lloran

Llegamos a 2024. Duki —el *winner*— lanza una canción que podría haber firmado Milo J. «Barro» es triste y gris, la mueve un *sample* de arpegios arrancados a «Barro tal vez», mítica zamba que Luis Alberto Spinetta compuso de *teen*. Si no fuera por la base trap, podría pertenecer al género «folktrónica», al catálogo de Bon Iver o incluso al de Cerati, pero, sobre todo, al álbum *III* de Milo J, repleto de canciones que comparten esa fórmula compositiva. Contiene barras inesperadas, como las de esta confesión: «Me cansé de vivir rápido / Quiero ir más lento». A los 28 años, Mauro Lombardo (Duki) decidió hacer un balance: parece haber llegado ya a esa madurez retrospectiva que exhibía Fito Páez a la altura de *Circo beat* (1994), es decir, después del clímax de su carrera con *El amor después del amor* (1992). «No terminé el secundario / y construí mi empresa», cuenta con una voz de payador que, de verse, sería una mirada en lontananza. Van apareciendo su abuela, su abuelo, su mamá, su

papá y... «mi gente», que sería su público, el que corea sus versos como una hinchada o los pinta en las paredes públicas. La canción termina con el mismísimo Spinetta entonando aquello de «Si no canto lo que siento / me voy a morir por dentro». Duki expresa así su crisis de autenticidad.

Es el mismo que ante las 70.000 personas que reunió en River el 2 de diciembre de 2023, lanzó la frase: «No está mal sentirse triste». En junio, durante un show en el O2 Forum Kentish Town de Londres, se quebró, lloró, pidió perdón y se fue. Los multimillonarios también lloran.

De la conferencia de prensa unos días antes del concierto en el estadio de River, trascendieron declaraciones que ratificaban lo perdido que estaba el *winner* del trap argentino. «De repente tengo 27 años, estoy por hacer dos River, y cuando me preguntan qué sigue, ya no tengo respuestas», admitió. *No future*. «Si llega un momento en el que cualquier cosa que querés la tenés, no existe el margen de frustración, no existe motivo para ser feliz porque ya tenés todo. Y creo que parte de la angustia que tengo va arraigada a eso, a que van a ser dos días y se me va a ir de las manos, y no sé si quiero que sea ahora». No hace falta leer psicoanálisis para saber que la angustia puede ser «falta de falta», la imposibilidad de que un deseo se motorice porque impera el goce. Por eso es importante seguir de cerca el derrotero del trap, porque es el primer experimento público de ingeniería social por parte de jóvenes que se creen autogestionados y emprendedores libres, mientras la mano invisible del mercado no los suelta. Es más, les aprieta los dedos. Las psicopatologías que exponen podrían leerse como advertencias a tiempo. Estamos viendo *Los juegos del hambre*, pero esto no es ficción.

Duki habló en uno de los programas de *streaming* del canal Olga, que está de moda, y describió su derrotero musical hasta el momento: «Siempre estás siguiendo una zanahoria y nunca disfrutás el proceso». Acto seguido, confiesa que su sueño ahora es cantar sin Auto-Tune y que a la gente le guste. Además de aprender a tocar algún instrumento. Resuena la opinión que figura al final de «Midtown», donde se oye a un *homeless* opinar sobre un concierto de The Glitch Mob, una banda electrónica de Los Ángeles: «Tenés técnicos aquí haciendo ruido. Ninguno es músico. Ellos no son artistas porque nadie puede tocar la guitarra». Ahora sabemos que algo de ese juicio lo afecta a Duki. Da la sensación de que primero se hizo famoso y rico rapeando, y recién ahora quiere hacer música en serio.

Pero mientras los traperos más exitosos se muestran angustiados y estresados, yendo en busca del rock como de un padre que los legitime como herederos, los «after traperos» AgusFortnite2008 y Stiffy son punks parricidas al ataque. Ambos forman parte del colectivo Swaggerboyz (otra vez, alumnos de secundario; otra vez, de zona Oeste del Gran Buenos Aires), decidido a inaugurar un nuevo Año Cero para el pop digital. Su álbum, que se llama *Murió la música*, lleva

como icono a un Beethoven pegándose un tiro. Estos adolescentes apuntan tanto contra el hip hop como contra el rock. En su carácter destructivo, se adivina una forma nueva de enfrentar lo que antes se llamaba «música». A estar atentos.

También es tiempo de balances por el lado de ysy a. A fin de año, saldrá un nuevo álbum donde revisa su consagración inmediata siendo tan joven: «De repente todo pasó rápido / De repente no era de repente / De repente llenamos estadios // De repente no entiendo ni cómo fue». Plantando su lealtad a las raíces trap, para sellar así autenticidad ante su *fandom*, repasa su archivo de gestualidades vocales en «Nunca fue por la plata», donde da por cumplida la misión de su adolescencia: «Acelerando, yendo a contratiempo / intentando al tiempo hacerle una trampa / Tanto quería tener lo que tengo / Que ahora que lo tengo no me entra en las palmas».

A todo esto, Milo J ya editó dos álbumes este año, titulados con sendas cifras, *III* y *166* (el ómnibus para viajar desde su localidad, Morón, rumbo a la ciudad de Buenos Aires). Como lo viene demostrando desde que tiene 15 años, nadie consigue emocionar como él, resonando en un inconsciente colectivo que puede encarnarse en fragmentos de folclore fantasma. Nadie como él es capaz de desovillar melodías escondidas en ruidos («Rara vez»), en ritmos sincopados («buen día portación de rostro»), en *samples* («Penas de antaño») o en secuencias armónicas inesperadas («A1re»). Cumplió 18 años y lo festejó con un gran show suyo en el estadio de Morón. «Sé que seré feliz / aunque como soy me cueste», canta con esa voz borrosa, de borra de café. Uno de los momentos más aplaudidos en el estadio fue cuando junto con Nito Mestre versionó «Canción para mi muerte». El recuerdo de esa canción popular perdida, de ese pueblo coreando «una que sabemos todos» que ya no se sabe dónde está: esa melancolía gravita en la voz y los fraseos de este *rapautor* tan joven.

### Coda 30/10/2024

Acabo de leer el anuncio del festival Buenos Aires Trap que va a realizarse el 8 de diciembre en el Parque de la Ciudad, en Buenos Aires. Sobre un retrato de Milo J, flota el logo del auspiciante, que es Mercado Libre, la principal plataforma de comercio electrónico de América Latina. Todo el tiempo ratificamos la complicidad y la permisividad que el libre mercado le ofrece a la juventud para que «disfrute» de las mieles del sistema. Esa comprobación nos ayuda a entender por qué tantos *miloístas* podrían admitir que son también *mileístas*. ☒

# En el Malecón, solo bailamos este son

*Cómo el reparto está reinventando  
la música cubana*

Rafael González Escalona

A diferencia del ya estetizado reguetón, el reparto aún contiene esa condición primaria subversiva que en su tiempo tuvieron la champeta, el funk carioca, los narcocorridos o la cumbia villera. No hay radiografía social más precisa de la Cuba de hoy que las canciones y los videoclips de reparto, un ritmo demoníaco que ha tomado por asalto los barrios.

*Para Jank, por haberlo visto primero que nadie*

Es 19 de diciembre de 2018 en La Habana, Cuba. No lo parece, pero muy pronto todo se irá al carajo. Una crisis económica como no se ha visto en tres décadas, una pandemia global que nos encerrará por dos años en las casas, revueltas sociales que sacudirán a un pueblo aletargado por demasiado tiempo, todo eso vendrá en poco tiempo, pero ahora se disfruta una

---

**Rafael González Escalona:** es periodista y editor. Creó la publicación alternativa sobre música *Magazine AM:PM*, <<https://magazineampm.com>>.

**Palabras claves:** crisis, música popular, reguetón, reparto, Cuba.

**Nota:** esta crónica fue elaborada en el marco del Laboratorio de No Ficción Creativa llevado adelante por la revista *Anfibia*, el Doctorado de Escritura en Español de la Universidad de Houston y la Maestría en Periodismo Narrativo de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), entre septiembre de 2022 y mayo de 2023. Una primera versión fue publicada en la revista *Anfibia*, 22/6/2023, disponible en <[www.revistaanfibia.com/reparto-cubano-en-el-malecon-solo-bailamos-este-son/](http://www.revistaanfibia.com/reparto-cubano-en-el-malecon-solo-bailamos-este-son/)>.

aparente bonanza, y lo más traumático que se vive es la irrupción de un ritmo demoníaco que ha tomado por asalto los barrios cubanos.

«Ta-tá ta-uh-ta-tá, Ta-tá ta-uh-ta-tá, Ta-tá ta-uh-ta-tá, Ta-tá ta-uh-ta-tá...» es la base percutiva que repica de bocina en bocina, de balcón en balcón, de guagua en guagua, como si un virus infeccioso se hubiera apoderado de los reproductores de la ciudad. La esquina de Benjumeda y Nueva de Pilar, en Centro Habana, no es la excepción. En la puerta de la galería El Oficio, se congrega una pequeña y variopinta multitud de personas: un adolescente *army* de BTS<sup>1</sup>, con sus pelos teñidos y estirados y su (¿premonitorio?) cubrebocas; dos chamacos con jeans desteñidos y ajustados y unas camisetas en las que a una cuadra de distancia se puede leer «Supreme» en rojo intenso; un señor de 60 años, de camisa a cuadros y pantalón beige, con cara de funcionario público; un joven alto lleno de tatuajes y con las orejas perforadas; una muchacha suntuosa llena de lentejuelas, lista para perderse en un *night club*.

La pequeña turba llegó al local atraída por los aires de fiesta de una entonces naciente revista de nombre extraño. No sabían mucho de qué iba, solo que habría música, bebidas razonablemente baratas y karaoke, razones más que suficientes para gravitar hacia aquel pequeño antro. La conjunción tenía un extraño equilibrio, como si solo allí tuviera sentido que se hubiera congregado ese grupo para gozar de la cerveza tibia y el sonido quebrado y sin prejuicios que salía de los altavoces.

Al calor del karaoke, la noche se va calentando. Las manos se disputan el micrófono, el *army* se suelta y canta una canción de Rocío Durcal, los chamacos de Supreme se atreven con una de José José. Entonces, el clímax. Con los primeros compases de «Bajanda», la pequeña habitación sudorosa se convierte en un hervidero de voces que entonan en magnífico y desigual coro el himno del reparto firmado por Chocolate MC.

En este minuto la galería El Oficio es una iglesia y se está entonando un salmo. La música sacude el aire, cargado por un magnetismo del que es imposible sustraerse. Aquí, perdido entre los coros de esa canción que habla de gatos matones de barrio y ratones que arrollan por el malecón, empiezo a entender que el reparto es algo más que una moda: es la música de estos tiempos, de mi tiempo. ¿Qué es lo que tiene ese sonido endiabladamente sencillo que logra atrápanos a los cubanos? ¿Qué hay en el reparto que nos hace sentir tan felices, tan alegres, en un país en el que la sensación de libertad está prácticamente secuestrada?

---

1. *Fan* de k-pop o pop coreano [N. del E.].

\*\*\*

**Origen del reparto, como lo contó David El 22, aka Lobo King Dowa, a J.J. Curbelo, quien me lo contó a mí**

En medio de la pandemia, se nos ocurrió hacer un podcast llamado *Los casetes de AM:PM*. Nos convertimos en parte de esa masa entusiasta que buscó frenéticamente maneras de convertir el encierro en algo útil. Desde el comienzo queríamos dedicar un episodio al reparto, y sabíamos que Jesús Jank Curbelo tenía que estar.

Cuando el reparto era música *underground* que luchaba por salir de los barrios, Jank estaba siguiéndolo. Cuando lo acusaban de lo que se suele acusar a los nuevos géneros populares (de ser marginales, musicalmente pobres, etc.), Jank estaba viendo lo que nadie más veía. Periodista finísimo, fumador empedernido, rapero jubilado tempranamente, Jank tiene una sensibilidad muy especial que lo hace distinguir la belleza y el genio donde la mayoría solo vemos una imagen borrosa. Su mirada fue decisiva para mí a la hora de entender qué estaba sucediendo con esa nueva ola. La intervención de Jank en *Los casetes de AM:PM* contiene la mejor cronología del reparto que he visto hasta la fecha.

«Para hablar de los inicios del reparto hay que empezar diciendo que más o menos 20 años atrás empezó la fuerza del reguetón en Cuba», arranca.

Acá los primeros que creo empezaron a hacer reguetón como tal fueron Eddy κ, que venían del rap. Ellos pegaron aquello de «soy el genio de la lam pam pam pam parara», y después le hicieron una versión en reguetón, y sacaron un disco entero [*Aquí están los cuatro*], que ya era completamente reguetonero. Pero ese reguetón venía del rap, seguía los códigos de los raperos y se había adaptado a otro ritmo, a otra forma de hacer, incluso tenía más elementos melódicos.

«Eddy κ tenía un DJ, DJ Tony, que hacía su música propia; eso lleva unos conocimientos y un dinero, un drama», recuerda Jank, «pero por otro lado estaban unos chamacos que empezaron a hacer esa música, pero sin recursos». En el ambiente más *underground*, un piquete de gente comenzó a *samplear* fragmentos de las canciones que se pegaban en aquel momento —de Tego Calderón, de Don Omar— y con eso hacía *backgrounds* que no eran propios, pero que ellos podían utilizar para hacer sus canciones.

De entre esos grupos de entusiastas surgió Femembe Records, el sello del que emergerían figuras como Elvis Manuel, Pipey, El Micha. Con su forma de cantar —muy propia, más nasal—, Elvis se convirtió rápidamente en un modelo que otros artistas de esa escena emergente empezaron a imitar.

El reguetón cubano empezaba a encontrar su tono, y un jovencito que respondía al nombre de David El 22 (luego rebautizado Lobo King Dowa) iba a jugar un papel esencial. Siendo todavía un adolescente, empezó a producir a estos artistas, incluido un entonces desconocido Chocolate, quien en 2010 pegó su primer tema, «Para pa pam pam», alias «El campismo». En esta canción, a Chocolate se le ocurrió que podía ser una buena idea meter en el tema unas palmadas con la clave cubana. Una ocurrencia que pondría patas arriba al reguetón cubano.

Algo hizo clic en esa unión entre Chocolate y Lobo King Dowa. Lobo King Dowa sabía manejar las máquinas y Chocolate tenía las ideas, así que la alianza que formaron fue un paso natural. En 2012, con 16 años, David El 22 hizo el pedal, que es el bombo de la timba incorporado a contratiempo a las palmadas que había puesto Chocolate. El resultado es el ya clásico «Ta-tá tauh-ta-tá». El primer tema que tuvo pedal, según Lobo King Dowa y Chocolate, fue «Vívela», canción que ya incorporaba el pedal en algunos fragmentos.

«Vívela» no se pegó, pero sembró la semilla. Un par de años más tarde, era habitual encontrar el pedal y las palmadas en los coros de las canciones de reparto. Alrededor de 2015 aparece el primer tema completo de lo que ahora llamamos reparto, con la unión del pedal y las palmadas, en las que se cambia el *high hat* por un sonido más seco, como de un chequeré. «El primer tema que tuvo pedal, palmadas y chequeré de inicio a fin es un tema que se llama ‘Ponte que estoy puesto’, de Adonis MC Represent con El Iyawo», dice Jank. «Igual, el tema se pegó en los suburbios, en la calle, o sea, son temas que por supuesto nunca llegan a la televisión ni a la radio, pero ‘calentó’, como dicen ellos».

La consagración llegó un poco después, con «El pisteo», que en su versión original es de Lobo King Dowa con Wildey, y que tiene otra versión de Wildey con Harrison. «Te cogió el pisteo oh oh eh oh oh oh», es el primer tema de reparto que se hace verdaderamente popular, el que logra romper el cerco y se convierte en algo más que una música de unos pocos. El resto es historia.

**Alrededor de 2015  
aparece el primer  
tema completo  
de lo que ahora  
llamamos reparto,  
con la unión del  
pedal y las palmadas**

\*\*\*

A 90 millas de distancia, ignorante de la orgía karaokera que en diciembre de 2018 tenía lugar en El Oficio, Yosvanis Arismín Sierra, *aka* Chocolate MC, entra y sale de la cárcel de Miami de manera intermitente (agresión, problemas migratorios, accidente de tránsito, posesión de sustancias ilegales, agresión otra vez). No sabe de esa fiesta en particular, pero sí que episodios así se repiten a lo largo del país. Desde que en 2015, todavía en La Habana,

explotara con «Guachineo», el trabajo del Choco había comenzado a transformar la escena del reguetón cubano. Con un talento que solo supera su egolatría («Penco, pero con talento», dice en una de sus canciones), Chocolate tiene una habilidad innata para armar con unos pocos recursos creativos canciones que tocan la fibra más honda de la identidad barrial cubana.

Como todos los pioneros, su mejor obra es la influencia. Chocolate MC ha definido buena parte de las maneras de hacer, de los códigos del reparto: el tono chulesco y agresivo de sus composiciones, la voz estridente que no teme perseguir notas que no alcanzará jamás, el orgullo que no busca excusarse, evadir o camuflar su condición marginal, sino que la reivindica. Para él hay un país debajo de todos los disfraces y estereotipos, un país lleno de carencias y aspiraciones. Un país que se agrupa bajo el término «reparto» y del que él se ha autodenominado presidente vitalicio. Qué manía la nuestra de perpetuar dictaduras.

No hay radiografía social más precisa de la Cuba de hoy que las canciones y los videoclips de reparto. A diferencia del ya estetizado reguetón, el reparto aún contiene esa condición primaria subversiva, que en su tiempo tuvieron la champeta, el funk carioca, los narcocorridos, la cumbia villera y hasta el propio reguetón. El reparto forma parte del linaje de los sonidos que están marcados por el color de la piel, por la incertidumbre de cómo llegar a fin de mes, por el sueño de hacerse rico de manera vertiginosa (casi siempre migrando) y volver al barrio para demostrar que sí se puede triunfar. Sonidos que se saltan todos los manuales y que hacen poner las manos en la cabeza a los señores de la academia, pero que no necesitan de otra aprobación que el goce de los cuerpos.

En menos de diez años nos ha puesto a caminar por el *expressway*, a hablar en gerundio, a guachinear con la punta 'el pie, a celebrar como campeones la travesía victoriosa hasta Estados Unidos. Con su característico sonido distorsionado —que tiene su origen en el precario contexto lo-fi en que nació, pero que ha devenido un estilo creativo— y su jerga callejera, se ha convertido en la banda sonora de las bocinas portátiles que forman una cacofonía de sonidos por toda la ciudad, en la música que pone buenas las fiestas del barrio y los clubes exclusivos de las nuevas y viejas elites.

\*\*\*

En los últimos tiempos, lo más parecido a una casa que ha tenido el reparto es Rami Records, el sello fundado por Raymel Pérez en los altos de Ensenada #526, en el corazón del barrio habanero de Luyanó. De ahí salieron al mundo Wow Popy, Wampi, Fixty Ordara y Ja Rulay, las voces que le han abierto nuevos caminos al género.

A los 31 años, Raymel es uno de los personajes más poderosos de la real «industria musical» cubana. Su talento para tirar de los numerosos hilos que

rodean a un artista lo ha convertido en una figura fundamental de estos tiempos. A la manera de un Berry Gordy Jr. tropical, ha sabido a quién halagar, con quién pactar, con quién no aliarse y, especialmente, qué artistas son los que debe aglutinar para darle a su sello un sonido reconocible.

Primero fichó a Wampi, el niño lindo y bueno que estudiaba saxofón en la escuela formal de música, pero que no pudo resistir el llamado de la calle. Lo suyo son las melodías y unos arreglos no muy comunes en la escena urbana local, por lo general bastante conservadora.

Luego llegó Wow Popy, un tipo duro que se ha reinventado y ya viene de vuelta. Con una capacidad increíble para generar coros que se incrustan en el habla popular, su lengua es la del pueblo; parece que caza frases que andan en el inconsciente colectivo de la gente y se las vende como propias, de tan bueno que es.

El «tridente», como lo llama Raymel, lo completaron Fixty Ordara & Ja Rulay, un par de faunos que son la fiesta en persona, adolescentes grandes que no parecen preocuparse demasiado de a dónde va esto, en tanto puedan seguir haciendo las cosas que les divierten. Verlos juntos es una suerte de aleph que nos pone delante de los senderos posibles que tiene ante sí el reparto.

Hay dos videos que muestran a la perfección sus personalidades y su impacto en la juventud cubana. El primero, «Porno-Sotros», es de comienzos de 2022. Cuba salía de un encierro pandémico brutal, con restricciones que darían risa si no hubieran estado a punto de acabar con la salud mental de 11 millones de personas. La vuelta a la «normalidad» fue como si hubieran levantado una reja enorme y la gente se lanzó a vivir con frenesí.

El video es una superposición de planos más o menos caóticos que nos muestran a Wampi, Wow Popy y Fixty Ordara & Ja Rulay con sus cadenas, sus gorras, sus gafas, cantando en unas ruinas rodeados de un montón de adolescentes de ojos hambrientos. El contexto es un barrio en el que unos bailarines se mueven en un paisaje dominado por los grafitis con los símbolos abakuá (una sociedad masculina secreta de origen africano) pintados en las paredes, y un rottweiler marrón y con manchas blancas aguantado por una cadena gordísima que sostiene Ja Rulay. Como el nombre de la canción indica, es un canto lascivo, pornográfico diría alguien, una celebración de las ganas. Se convirtió instantáneamente en uno de los himnos de lo que llamo pornorreparto, todo un subgénero dentro del reparto dedicado a la temática sexual explícita. Tanto así, que tuvo dos secuelas («Por ustedes» y «Por todos»).

El segundo video se llama «Todo está OK», y repiten Fixty Ordara y Ja Rulay. Los muestra en dos tiempos, primero avanzando por las calles de un

**La vuelta a la «normalidad» fue como si hubieran levantado una reja enorme y la gente se lanzó a vivir con frenesí**

barrio habanero y luego en el centro de un solar. Los distinguen otra vez las pintas vistosas que contrastan con la vestimenta humilde de los muchachos que los acompañan en el video. En este clip es más evidente el aire naturalista que quieren imprimirle; excepto las ropas de los músicos y la corrección de color, nada lo distingue de una escena cotidiana. Es curioso que, en plena crisis económica, este tema se haya convertido en el himno de fin del año 2022. Curioso que en todos lados cantáramos «todo está OK» cuando pocas veces hemos estado más lejos de estarlo.

Al tiempo que se convertían en ídolos de los adolescentes de los barrios cubanos, el equipo de Raymel encontraba una segunda patria a 4.000 kilómetros de distancia. El público peruano, uno de los últimos bastiones de la timba, una vez más demuestra su olfato para detectar la autenticidad de la música popular cubana y ha hecho de Perú una casa habitual para los artistas del reparto.

Es efímera la fama en ese mundo. Cuesta mucho hacerse de un nombre y establecerse en el tiempo; por lo general, los nombres desaparecen del radar con la misma velocidad con que emergen. Lo de Chocolate es una rareza. Pero los de Rami Records han llegado en un buen momento y han sabido mover bien sus cartas. Aunque ya no son la sensación del momento (ahora compiten con nuevas caras, con nombres como Charly & Johayron y Bebishito) y el tridente se ha desgajado (Wampi se unió a otro manager, Wow Popy comentan que anda por Miami), Rami Records y su plantilla han sentado las bases para que este género comience a ser algo más que un sonido del margen y empiece a tener una base comercial sólida. Ahora mismo las colaboraciones entre salseros y reparteros son cosa corriente. Ahora mismo hay un *freaky* haciendo híper reparto. Ahora mismo, cinco de los diez artistas y nueve de las diez canciones más escuchadas en YouTube desde Cuba son de reparto. A la manera de una de las pautas (frases) más célebres de Wow Popy («que la varilla se jorobe, pero nunca se parta»), el género se está abriendo a un campo de posibilidades infinitas.

Como tantos otros géneros populares anteriores, este no hace otra cosa que poner en clave contemporánea un tema que ha estado presente siempre en la música: el deseo. No hay que esforzarse mucho para encontrar el hilo conductor que nos lleva desde «Que calentito y rico está / ya no se puede pedir más» a «Se me sale la babita / yo no lo puedo evitar» a «Quieres que te lo meta / al berro y sin gorro». Ante el callejón sin salida en que se convirtió la salsa, y aupado por el avasallante desarrollo del reguetón, el reparto emerge como un género que recupera la condición de «popular» de la músicaailable cubana, de la calle, por la calle y para la calle. ¿Es el reparto el nuevo son, y como aquel (en esos ciclos centenarios que tanto morbo nos causan), está marcando el paso de la música cubana por venir en este siglo? ¿Está al llegar «El manisero» de estos tiempos? Las bocas y los oídos parecen estar listos. ☒

# Cantar, alentar, insultar

*De dónde salen los cantitos  
de cancha*

Manuel Soriano

El procedimiento es simple y conocido: la hinchada de un equipo de fútbol toma una canción popular, le cambia la letra y la canta a coro en la cancha para transmitir un mensaje. Pero estas transformaciones pueden ser complejas y misteriosas, y los resultados son diversos, incluyendo las variantes tradicionalmente homofóbicas o racistas.

1. Cuando iba a la cancha casi todos los domingos, a veces jugaba con mis amigos a descifrar de qué canción venía cada cantito. Estábamos en la era previa a Google. Nuestra búsqueda se limitaba a ese momento, o a lo sumo le silbábamos después los cantitos a algún amigo que «sabía de música». Hace 12 o 13 años llevé a la cancha de Boca Juniors a unos escritores anglófonos que estaban en un festival literario. El partido fue un embole y se la pasaron mirando a la hinchada. Me preguntaban por los cantitos y yo hacía lo posible por traducirlos. Me di cuenta de que los había llevado para que se maravillaran con la hinchada (y con Juan Román Riquelme, pero al final no jugó). En un momento especialmente chato del partido, sonó como contrapunto un cantito de ritmo alegre en las tribunas que repetía «Oh, dale, dale Bo». Uno de

---

**Manuel Soriano:** nació en Buenos Aires en 1977 y vive en Montevideo desde 2005. Es escritor, guionista y editor de Topito Ediciones. Su novela *¿Qué se sabe de Patricia Lukastic?* (Alfaguara, Buenos Aires, 2015) recibió el Premio Clarín en 2015.

**Palabras claves:** cancha, canciones, fútbol, hinchadas, música, América Latina.

**Nota:** los fragmentos de este artículo forman parte del libro *¡Canten, putos! Historia incompleta de los cantitos de cancha* (Gourmet Musical, Buenos Aires, 2020).

los escritores, que era un novelista de Belfast, me preguntó: «¿En serio están alentando con 'Pop Goes the World'?». Cuando se volvieron, intercambiamos mails y les mandé la traducción aproximada de unos cuentos horribles que yo había escrito. Después de algunos cruces de cortesía, el irlandés me dijo: «Boca cantando una canción de Men Without Hats, avisame cuando escribas sobre eso».

2. Pero ¿cómo es, en la práctica, ese pasaje de la canción original a la canción alterada? ¿Aparece primero la letra o la melodía? ¿Qué se tiene en cuenta para elegir la canción original? ¿Se puede decir que la tendencia fue cambiando de la balada romántica al rock, y del rock a la cumbia? ¿Hay un solo encargado o es un trabajo grupal? ¿Cómo son las primeras pruebas? ¿Existe un momento en el que el creador, con el nerviosismo propio de un *casting*, presenta su obra ante el jefe de la barra, tal como lo hacían los juglares ante los reyes o los bateristas ante los cantantes? ¿Hay una especie de productor que diga cosas como «al estribillo le falta fuerza» o «este culo necesita sangrar»? ¿Hay letristas clásicos y letristas de vanguardia? ¿Pueden sentir en la boca del estómago cuando un cantito va a ser un éxito? ¿En qué momento las hinchadas se volvieron tan autorreferenciales? ¿A quiénes les cantan? ¿A los jugadores rivales? ¿A las cámaras de televisión? ¿A las cámaras de los celulares?

3. Un día estaba en Port Talbot, un pueblo minero en Gales que por ese entonces se encontraba al borde de la quiebra. La playa, al igual que el resto del pueblo, estaba cubierta por un manto de polvo de carbón. Todo era frío, terrible y gris, pero al atardecer el sol se puso sobre el mar y creó un contraste hermoso. De pronto tuve esta imagen: un hombre sentado en la arena escucha una radio portátil, empieza a sonar la canción «Brasil», y ese hombre se eleva por encima de la grisura que lo rodea y logra escapar.

Esto dijo Terry Gilliam cuando le preguntaron cómo se le ocurrió la película *Brazil*.

La canción que menciona, la que produjo el chispazo en su cerebro, originalmente se llamó «Aquarela do Brasil» y fue escrita por el compositor mineiro Ary Barroso en 1938. Debido a la exaltación de lo brasileño, esta canción fue acusada de servir como propaganda del gobierno de Getúlio Vargas. Tres años más tarde la usó Disney en su película *Saludos, amigos*, en la que un loro llamado José Carioca lleva al Pato Donald a conocer los lugares más emblemáticos de Brasil; luego se hizo una versión en inglés que cantaron Frank Sinatra, Bing Crosby y Geoff Muldaur; y luego la tocaron casi todos los grandes de la

música brasileña. La versión de Geoff Muldaur fue la que inspiró a Gilliam en 1983. No sé qué versión inspiró a la hinchada de Boca, y si fue antes o después; es probable que haya sido una versión en portugués. Pero lo cierto es que la melodía superó la rivalidad entre Brasil y Argentina, y esa letra que repite «Brasil, Brasil», y que nombra cosas exageradamente brasileñas como mulatos misteriosos, panderetas, morenas sensuales de mirada indiscreta o coqueros que dan cocos, se cambió por una letra que de tan simple no vale la pena transcribir. Alcanza con decir que repite «oh, y dale dale dale bo», que en el estribillo dice «campeón» cuando la original dice «Brasil», y que se suele acompañar con trompetas, bombos y platillos que seguramente entran al estadio de manera ilegal.

Es errado pensar que todas las canciones de cancha son canciones de aliento. Las que intentan dar ánimo a sus equipos son mayoría, pero también hay canciones con otros objetivos: festejar, amenazar, insultar, celebrar a la propia hinchada (es decir, autocelebrarse), recordar a los jugadores que la camiseta es más importante que ellos, humillar. Muchas veces se mezclan las cosas y entonces vemos a oficinistas con sus hijos cantando cosas como «aguantar los trapos» o matar gente. Pero no me quería meter en el aspecto social de la cuestión, sino en la música y las emociones que la música genera. En la película de Gilliam, la melodía de Ary Barroso es un símbolo de escape, una forma de soñar despierto, y la pantalla se ilumina cada vez que suenan sus acordes. La versión de la hinchada es una canción de aliento, pero no hay un pedido urgente, no hay grandes exigencias, suena más bien como una música de fondo cuando en el partido no pasa gran cosa; es un arrullo agradable y constante, que aún puede servir como herramienta de evasión si tu vida es lo suficientemente miserable.

**Las que intentan dar ánimo a sus equipos son mayoría, pero también hay canciones con otros objetivos: festejar, amenazar, insultar**

4. Los galeses dicen ser la gente más afinada del mundo. Dicen tener el percentil más alto del mundo de ciudadanos que pueden salir airosos de un karaoke. Es algo difícil de comprobar, y los argumentos no son muy convincentes (tradiciones líricas, coros, iglesias, buena cerveza y alimentación), pero yo tuve una pequeña muestra. Hace unos años, conocí a los escritores de los que hablé al principio en un festival en Buenos Aires, y terminamos en un bar. Uno de ellos era un poeta galés (no me acuerdo su nombre, pero era parecido a Tom Hanks cuando Tom Hanks está gordo en las películas y pierde el mentón y los cachetes se le ponen rosados) y, en un momento, ya bastante borracho,

empezó a cantar «Let It Snow», y podía imitar a Dean Martin y a Frank Sinatra, y también al que canta la canción al final de *Duro de matar*. Le pidieron otra canción, pero el poeta galés se puso a recitar de memoria algunos diálogos de *Duro de matar*, y ya no quería hacer otra cosa.

No sé si alguna hinchada galesa canta afinadamente su adaptación de «It's a Heartache», de la galesa Bonnie Tyler (el rugby es su deporte nacional), pero sí hay varios equipos europeos que lo hacen. En Inglaterra, Escocia y Alemania, por lo menos, hay hinchadas con su versión del cantito. Los hinchas del Celtic de Glasgow, por ejemplo, cantan:

Sixty seven / In the heat of Lisbon / The fans came in their thousands / To see the Bhoys become champions.

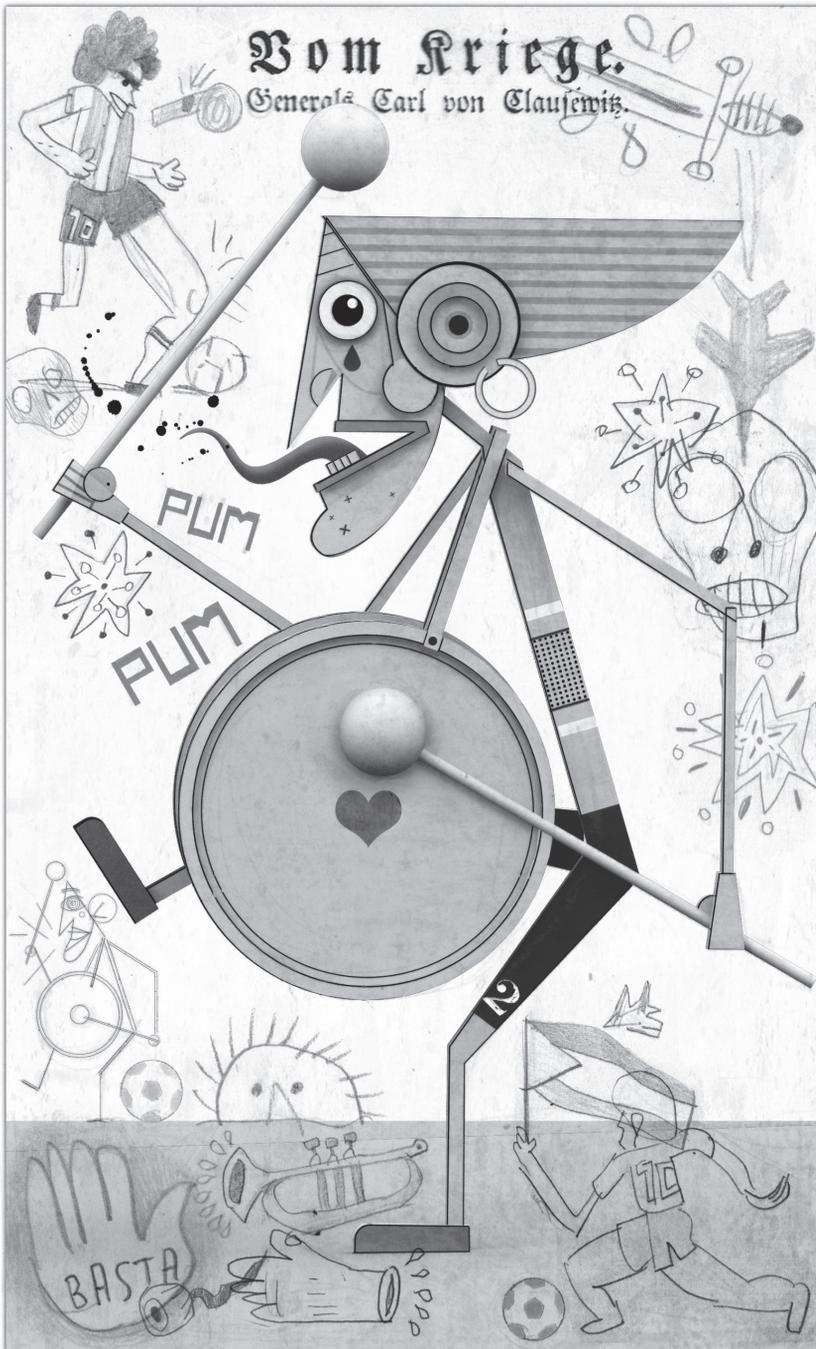
[Sesenta y siete / En el calor de Lisboa / Los hinchas vinieron de a miles / A ver a los muchachos ser campeones].

Se empezó a escribir *bhoys* con «h» para imitar la pronunciación de los inmigrantes irlandeses que fundaron el club, y después quedó. Aunque no conozco la letra del resto de las versiones europeas, podría asegurar que son cantitos de aliento o, como en este caso, cantitos que recuerdan hazañas pasadas, pero no hay, no puede haber, una versión del cantito que recupere y redimensione la sensación de abandono y rencor de la canción original. Eso es lo que me gustaría explicarle a Bonnie Tyler si pudiera ponerme en contacto con ella.

Querida Bonnie Tyler:

Supongo que conocerás las adaptaciones de las hinchadas europeas, pero en Argentina el proceso fue distinto: de la canción de desamor se pasó a un cantito de aliento, y del cantito de aliento se volvió otra vez a uno de desamor y frustración. ¿Por qué se dio ese movimiento pendular? ¿Hay algo en la canción original que llevó a las hinchadas a reconsiderar su adaptación festiva? ¿Algo que les decía: esto no es así, tenemos que volver al dolor? Y si lo hay, ¿qué es? ¿La letra? ¿La música? ¿Será tu voz quebrada por los nódulos en la garganta?

5. Galt MacDermot nació en Montreal, Canadá, en diciembre de 1928. De joven empezó a estudiar piano y viajó a Cape Town para especializarse en música africana. En 1964 se mudó a Nueva York para seguir más de cerca la escena del jazz. Tres años más tarde, recibió una propuesta a través de su agente. Dos jóvenes actores, Gerome Ragni y James Rado, habían escrito una obra de teatro y necesitaban a alguien que la musicalizara; se habían inspirado



en los cambios que estaban sucediendo a su alrededor: pelo largo, sexo, drogas y rocanrol. En las calles veíamos una forma nueva de teatro, con su propio escenario, lenguaje y vestuario, dice Rado en una entrevista en la que tiene 77 años y parece una versión adolescente y *skater* de Guido Süller.

Pero MacDermot no sabía nada de eso. Vivía con su esposa e hijos en una zona suburbana, no consumía alcohol ni drogas, usaba camisa y corbata y el pelo bien corto. «Ni siquiera había oído hablar de los *hippies* hasta ese momento», admitiría luego. Su música, sin embargo, era al mismo tiempo clásica, funk y psicodélica, y se acopló perfectamente a la letra y espíritu de la obra. Dice Rado: «En apenas unas semanas nos empezó a mandar las canciones y no podíamos creer lo que estábamos escuchando». El musical *Hair* se estrenó en una pequeña sala en abril de 1968. Tuvo denuncias por blasfemia, apología de la droga, maltrato de los símbolos patrios y exhibición de desnudos frontales. Al poco tiempo se convirtió en un éxito a escala mundial. Algunas de sus canciones fueron grabadas por otros artistas, empezaron a sonar en las radios masivas y llegaron a los primeros puestos en los rankings. Nina Simone, por ejemplo, grabó una versión estremecedora de «Ain't Got No / I Got Life» que se convirtió en un himno de la lucha por los derechos civiles.

El caso más notable de este fenómeno de ecos y repercusiones es sin dudas el de «Aquarius / Let the Sunshine In». En 1969, el grupo The 5th Dimension grabó una versión que se mantuvo en el puesto número uno del *Billboard* durante seis semanas. Luego la cantaron decenas de artistas, se hicieron versiones instrumentales, house, electrónicas, de rock progresivo alemán; hubo versiones chinas, suecas, australianas; la cantó el público en Woodstock; fue parodiada por *Los Simpsons* y *Family Guy*; aparece en *Forrest Gump* y en *Sons of Anarchy*, y en *Virgen a los 40* cuando Steve Carrell por fin consigue coger y se larga a cantar de la emoción. Leyendo esta lista (que en realidad es mucho más extensa), ya no resulta tan impresionante que la canción aparezca también en las canchas de fútbol de Argentina y Uruguay, y en cierta medida estoy boicoteando el golpe de efecto de esta crónica, pero nadie explica cómo se llegó de un lugar a otro, y este es el viaje que importa acá.

Al igual que en Argentina, los cantitos de la Selección uruguaya son bastante más inocentes que los de sus equipos. Su cantito de cabecera es «Soy celeste», con el ritmo de «Let the Sunshine In». En YouTube se pueden encontrar varias muestras: la hinchada en la tribuna, en la calle y en los bares; los propios jugadores en la cancha y en el vestuario. También hay una mujer que se la enseña a su loro y le da granos de choclo como recompensa, y pienso que esto es algo que los autores de la canción original deberían saber.

Ragni murió en 1991 y Rado parece inaccesible. De todas formas, acá lo que importa es la música. Galt MacDermot murió en diciembre del año pasado,

un día antes de cumplir 90 años y un mes antes que mi propio padre. Leo un largo obituario del *New York Times*. Tuvo cinco hijos (un músico/arquitecto, dos secretarías, una editora, una profesora de inglés), siete nietos y dos bisnietos. Quizá podría contarles a ellos. Estimados descendientes: seguramente saben que Nina Simone y Diana Ross cantaron sus canciones, pero ¿sabían que un loro uruguayo canta a cambio de granos de choclo una canción que Galt compuso hace 50 años con la letra cambiada por «Soy celeste» para alentar al seleccionado de fútbol de su país? En su página oficial encuentro un mail de contacto a nombre de Vince, el hijo músico/arquitecto. Le mando el video del loro y dos de las hinchadas.

En 1971, bajo el gobierno de facto de Alejandro Lanusse, se hizo una representación de *Hair* en Buenos Aires con Horacio Fontova, Mirta Busnelli, Valeria Lynch y Rubén Rada como parte del elenco. Hace poco hablaron los últimos tres con una periodista de *La Nación* porque la obra se volvió a estrenar. «Nos vestíamos en la vida como los *hippies* de la obra», dice Rada. Llevábamos unos tarjetones colgando que decían «soy artista, trabajo en *Hair*», para que la policía no nos levantara en la calle, pero con cartel y todo igual nos llevaban, a muchos les cortaron el pelo, ¿se acuerdan del policía de civil que estaba metido entre nosotros?, dice Lynch. Un actor murió, lo detuvieron en los parques de Palermo, dice Busnelli.

¿No habrá sido durante una de esas funciones que alguien hizo el clic? Es improbable, pero quizá esa persona estaba en el teatro y, mientras todos cantaban desnudos por la paz mundial, hizo el clic y empezó a entonar, dentro de su cabeza, el cantito de San Lorenzo o del equipo que fuera.

Rada dice que lo fueron a buscar a Uruguay porque necesitaban a un negro. ¿Sabía que cuando cantaba «deja que entre el sol» estaba anticipando el cantito de cabecera de su selección? Por supuesto que no. ¿Habrá sido Rada quien, bajo el influjo de la obra, impuso el cantito en Uruguay? No creo. ¿Habrá pensado «pará, esta la cantábamos en *Hair*» la primera vez que escuchó a un grupo de hinchas coreando «Soy celeste»? Eso supongo que sí.

6. El himno nacional argentino es un cantito de fútbol. Más allá del legado histórico, esa es su principal función en la actualidad. Es, además, el único cantito que realmente funciona para la Selección Nacional. Sospecho que al menos la mitad de los himnos cantados por adultos argentinos durante el siglo XXI fueron cantados en la previa de un partido de fútbol (o de otros deportes, en su correspondiente proporción). Si agregamos la emoción como requisito, es

**El himno nacional argentino es un cantito de fútbol. Más allá del legado histórico, esa es su principal función en la actualidad**

decir, si solo consideramos los himnos cantados con fervor patriótico, el porcentaje sería mucho mayor. Aunque en el fondo sepamos que tiene mucho de farsa televisada, y que la idea de patria se limita a las circunstancias (los cuartos de final de un Mundial, por ejemplo), ese minuto y medio de himno logra bajar a tierra conceptos tan inasibles como «nación» o «proyecto común», simplemente porque en ese momento la gente que lo canta quiere más o menos lo mismo. El resultado es una muestra de patriotismo oblicua y concentrada, como si juntáramos todos los chizitos de un cumpleaños y los apretáramos hasta dejarlos del tamaño de una manzana.

Los himnos son tan apropiados como cantitos de cancha que ni siquiera hace falta cambiarles la letra. Ya fueron pensados desde el comienzo para generar coraje grupal y sentido de pertenencia. En el caso argentino, el verso que se repite a los gritos al final del himno es inmejorable como compromiso: «¡O juremos con gloria morir!». Solo hace falta tomar «morir» en sentido figurado para llevarlo al fútbol. En el himno uruguayo, el ejemplo es todavía más claro y ni siquiera hace falta pasar de un plano del lenguaje a otro: «¡Sabremos cumplir!». Se repite tres veces esa promesa perfecta. Las palabras de las batallas sirven también para los partidos, y es por eso que las arengas de los capitanes en el túnel se pueden parecer, en tono y lenguaje, a la arenga de Mel Gibson para que sus soldados salgan como locos a luchar por la liberación de Escocia. Esto no solo ocurre en el fútbol; el *haka* de los All Blacks es al mismo tiempo una danza ritual que proviene de los maoríes, un grito de guerra, una arenga coreografiada y un espectáculo maravillosamente televisable.

A pesar de su idoneidad, la letra del himno argentino se dejó de cantar en la previa de los partidos de fútbol. Hace algunos años, la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA) decidió (a partir de un estudio de mercado, supongo) que un minuto y medio de himno es lo máximo que los televidentes están dispuestos a soportar. La mayoría de los países ponen una parte del himno o una versión comprimida sobre la que se puede cantar. En el Mundial de Rugby, donde el límite de extensión es el mismo, Los Pumas ponen el himno desde la frase «sean eternos los laureles» hasta el final y lo cantan con esa emoción que a cierto tipo de persona le gusta tanto destacar. En el fútbol se podría haber hecho lo mismo, pero se eligió poner la introducción instrumental y la gente la empezó a corear con actitud de hinchada. Esto se impuso de manera espontánea (creo) y en poco tiempo se consolidó como una marca registrada de los hinchas argentinos. Al principio me parecía algo medio pelotudo (algo que haría Cañoncito, ese personaje de Capusotto que no podía parar de corearlo todo), pero tengo que admitir que el producto me fue convenciendo; es festivo, menos solemne, un poco menos patriótico, como si le hubiéramos subido un nivel a la futbolización del himno.

Muchos futbolistas dicen que apenas empieza a sonar el himno se les viene a la cabeza «la película de su carrera» y que el repaso de esa historia de sacrificios personales y familiares los ayuda a valorar la oportunidad que tienen por delante. Opera como un simulacro de muerte en este sentido, y es algo que les sucede quieran o no, tironeado por cientos de cuerdas internas que no pasan por el razonamiento. Los directores de cámara saben esto y van mostrando las caras de los jugadores en primer plano; podemos ver sus ojos en pantallas gigantes de alta definición, cada vez más de cerca, como si el futuro de las transmisiones fuera directamente meterse dentro de sus cabezas.

**Muchos futbolistas dicen que apenas empieza a sonar el himno se les viene a la cabeza «la película de su carrera»**

En un partido internacional que jugué con mi equipo presenior formamos en hilera y pusieron los himnos para darle un poco de color. «Orientales, la patria o la tumba», así arranca el himno uruguayo, y es a esta premisa que se asocia la promesa final de «sabremos cumplir». No canté el himno porque no sé bien la letra y mi *uruguayez* por adopción no ha llegado a tanto, pero mientras sonaba jugué a mirar el cielo y hacer la película de mi (inexistente) carrera deportiva, y aun así, con todas esas capas de patetismo, ironía y distorsión, creo que llegué a emocionarme un poco, a pensar en los entrenamientos con mi abuelo y en el parto de mi hija, y al final conseguí decir «sabremos cumplir» con bastante determinación.

7. Hace unos años, no me acuerdo cuántos pero todavía se jugaba con hinchada visitante, un amigo llevó a un amigo suyo peruano a ver Boca-Independiente. Lo pasamos a buscar por el hotel. Era un tipo de clase alta limeña, grandote, con una camisa Polo incandescente. Noté en sus rasgos algo levemente incaico, en la medida justa como para poder esconderlo, una abuela tapada, aunque en esa época leía mucho a Mario Vargas Llosa y a José María Arguedas y quizá me estaba haciendo un poco la película. Su forma de hablar era protocolar y entretenida, y tenía un cuento para todo. Mi amigo me contó que en Lima había jugado al fútbol con él, un picado informal entre sus amigos, y que tenían alcanzapelotas, y que a uno le decían «el Burgués» por la parsimonia con la que iba a buscar las pelotas.

Uno de los primeros cantitos que hizo la hinchada de Independiente fue: «Son la mitad más uno / Son de Bolivia y Paraguay / Yo a veces me pregunto / Che negro sucio, si te bañás / Boca que asco te tengo / Lavate el culo con aguarrás». En esa época, a mediados de los años 90, todavía no se paraba el partido porque se cantaban letras con contenidos racistas. Miré al peruano para ver si el cantito le producía algo. Es cierto que el cantito no mencionaba Perú, pero cualquiera

sabe (cualquier argentino, al menos) que en el espíritu del cantito está incluido también Perú. De todas formas, al tipo no le molestó, o quizá no llegó a escucharlo.

En Independiente jugaba el «Palomo» Usuriaga. Me pregunto si alguno de sus compañeros le habrá tenido que explicar: cuando cantan «Olé olé olé / Negro Negro...» es bueno y es para vos; cuando cantan «Che, negro sucio» es malo, pero quedate tranquilo que no es para vos.

Si bien en esta materia las fechas siempre son inciertas, se supone que los cantitos contra Boca en relación con «los negros», Bolivia y Paraguay empezaron en la década de 1970. Este (con ritmo de carnavalito) fue el primero: «En Plaza Constitución / Hay un negro con un grabador / Si usted lo mira muy bien / Se peina como Gardel / Es un hincha de Boca / Que está esperando el último tren».

Las referencias a Bolivia y Paraguay empezaron unos años más tarde, cuando la inmigración desde esos países se volvió más numerosa.

Qué feo ser bostero y boliviano / Y en una villa<sup>1</sup> tener que vivir / La hermana revolea la cartera / La vieja chupa pijas por ahí / Bostero, bostero, bostero / Bostero, no lo pienses más / Andate a vivir a Bolivia / Toda tu familia está allá.

En la Boca hay una banda / Una banda de bolivianos / Que cagan en la vereda / Y se limpian con la mano / El sábado a la bailanta / Se van a poner en pedo / Y se van de vacaciones / A las playas del Riachuelo.<sup>2</sup>  
(Con el ritmo de la canción «La pollera amarilla»).

Los bosteros son negritos / Que viven en los ranchitos / Paraguayos, bolivianos / Para mí son africanos / Ay ay ay ay / En Argentina esos negros no hay.

Y estos cantitos no son solo para Boca. En Córdoba, por ejemplo, la hinchada de Talleres suele cantarle a Belgrano cosas parecidas, a tal punto que la dirigencia de este último club le otorgó al ex-presidente Evo Morales el título de socio honorario. Si bien la mención de Bolivia y Paraguay se limita a las regiones donde es notoria la inmigración desde estos países, casi todos los clásicos rivales –sean de provincia, ciudad o barrio– tienen incorporada la disyuntiva entre «negros» y «no negros» como parte de su antagonismo.

---

1. Barrios populares de casas precarias [N. del E.].

2. Pequeño río, muy contaminado, que conforma el límite sur de la ciudad de Buenos Aires y desemboca en el Río de la Plata [N. del E.].

Por supuesto, estos cantitos recurren a generalizaciones, algunas parten de premisas falsas o desactualizadas y las paradojas son fáciles de encontrar. Muchos de los que cantan contra los «negros» de Boca serían considerados «negros» por otros tantos hinchas de Boca a los que supuestamente se les destina la canción. Boca es hoy el club más rico del país y tuvo de presidente a Mauricio Macri —luego presidente de la Nación— durante 12 años. Entre los comentarios de un video de YouTube en el que la hinchada de River canta «Andate a vivir a Bolivia», hay muchos hinchas del propio club que dicen que les da vergüenza que se cante esto. Y también hay varios que escriben desde Bolivia. Aclaran: «Yo soy boliviano pero de Santa Cruz, no somos collas, acá somos hinchas de River y del Blooming y usamos estas mismas canciones». El usuario Sergio Mojica dice: «Los bolivianos no somos todos así, hay un colegio Saint Andrews que tiene valores, pero eso no se refleja en los bolivianos que viven en Buenos Aires». El que subió el video le responde: «Esta canción es propia del fútbol argentino, y no tiene otro peligro más que el de una broma. Saludos y gracias por comentar».

El Reglamento de Transgresiones y Penas de la Asociación del Fútbol Argentino (AFA) establece sanciones para quienes «entonen a coro estribillos o canciones con contenido discriminatorio». Hoy los árbitros están obligados a parar el partido, aunque en algunos casos no hay consenso sobre qué es discriminatorio y qué es folclore. De todas formas, el problema de fondo, incluso desde lo lingüístico, no se arregla con una simple prohibición. «Tuvieron que pasar la Guerra de Secesión en el siglo XIX, décadas de lucha del movimiento negro, la marcha sobre Washington desde Alabama, los discursos de Martin Luther King, para que nadie pudiera decirle *nigger* a un negro en Estados Unidos»<sup>3</sup>. Esto dijo la ensayista Beatriz Sarlo en el marco de un debate sobre el lenguaje inclusivo, pero la idea de fondo sirve también para este caso. ☐

---

3. B. Sarlo y Santiago Kalinowski: *La lengua en disputa. Un debate sobre el lenguaje inclusivo*, Godot, Buenos Aires, 2019.

# ¿El rock resiste?

*Roqueros, política y rebeldía  
en América Latina*

Pablo Alabarces

El rock latinoamericano se constituyó en la intersección de dos grandes procesos durante la década de 1960: la modernización y la politización de la sociedad (que, al influjo de la Revolución Cubana, era predominantemente de izquierda). Pero esa intersección resultó fallida: la modernización fue más imaginaria que real y las izquierdas condenaron el rock como apolítico (o cosas peores). El rock fue una contracultura y de ello provino su posibilidad impugnadora, pero también su mala relación con el mundo político clásico.

*¡La dictadura, oh, la dictadura! ¡El rock resistirá!  
¡Estaremos siete años encerrados fumando  
marihuana y escuchando discos de Yes!*

**Peter Capusotto y sus videos**

1. El 20 de octubre de 1972, una banda de rock se presentó en el estadio Luna Park de Buenos Aires. Se llamaba Billy Bond y La Pesada del Rock & Roll y estaba liderada por su vocalista epónimo, Billy Bond –nacido como Giuliano Canterini, un inmigrante italiano que participaba del entonces naciente movimiento del rock local en múltiples actividades: cantante, pero

---

**Pablo Alabarces:** es profesor titular de Cultura Popular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigador superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina. Es autor, entre otros libros, de *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios* (Aguilar, Buenos Aires, 2014) y *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (con Abel Gilbert, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2021).

**Palabras claves:** industria cultural, música, rebeldía política, rock, América Latina.

también empresario y productor artístico—. El concierto iba a ser, originalmente, un festival con varias bandas. Sin embargo, ante una concurrencia escasa en los asientos más caros, los asistentes a los más económicos comenzaron a saltar las vallas para instalarse en las primeras filas, alentados por Bond. Allí comenzó la represión a cargo de agentes de seguridad del estadio y fuerzas policiales. En medio del escándalo y las peleas, la leyenda afirma que Billy Bond gritó, desde el escenario, la frase «¡Rompan todo!». La existencia de la orden no puede probarse; el propio Bond afirmó, años después: «Si lo dije o no lo dije, me chupa un huevo. Cualquiera que estuviera en ese lugar lo diría». El saldo fueron muchos asientos de madera rotos, algunos detenidos por la policía —el propio Bond, entre ellos—, una cobertura periodística catastrofista («El rock infernal. Hordas de *hippies* arrasaron el Luna Park»<sup>1</sup>), crecientes dificultades para organizar conciertos en salas porteñas (temerosas de las «hordas de *hippies*») y un mito: el del primer enfrentamiento entre el rock y el Estado argentino, personificado en sus fuerzas policiales.

La fuerza del mito fue trascendente, hasta hoy. Los incidentes existieron, sin duda: lo que no se puede asegurar es que la frase haya sido pronunciada, aunque terminó consagrada como un dato histórico. Como buen mito, produjo nuevos textos: uno de ellos fue el título de las memorias de Bond, publicadas en 2023. Otro fue el título de la serie documental *Rompan todo. La historia del rock en América Latina*, producida en 2020 por la compañía Red Creek para Netflix, que la transmitió por todo el continente ese mismo año. La producción ejecutiva estuvo a cargo de cuatro argentinos: Nicolás Entel (a la vez guionista), Picky Talarico (a la vez director), Iván Entel y el músico y productor Gustavo Santaolalla (a la vez, uno de los principales entrevistados a lo largo de los seis capítulos). En el primero de ellos, dedicado a la aparición de las primeras bandas en el continente, el surgimiento de la uruguaya Los Shakers es narrado con la cortina musical de su propia canción «Break It All» (es decir, «rompan todo»), pero la canción no merece ningún comentario explícito —ni una mera sugerencia o inferencia—. En cambio, en el segundo capítulo —titulado, redundantemente, «La represión»—, la narración se demora en los incidentes del concierto de 1972, con varios entrevistados e imágenes fijas de archivos periodísticos (no hay filmaciones del evento). El testimonio central es el del propio Billy Bond, que produce una interpretación, por lo menos, curiosa, para no llamarla exagerada: «La verdad es que se da la primera manifestación popular después del Cordobazo<sup>2</sup> (...). En el Luna Park,

---

1. En *Así*, 24/10/1972.

2. El Cordobazo fue una asonada obrera y estudiantil en Córdoba, ciudad de la Reforma Universitaria de 1918, que estalló en mayo de 1969, durante la dictadura militar autodenominada «Revolución Argentina».

es la segunda vez que el pueblo se manifiesta contra el sistema físicamente». De inmediato, Santaolalla toma el significante flotante y lo hace explícito: «Este ‘Rompan todo’ se refiere a lo que significa el romper con todo lo que siempre el rock ha querido: con todo el orden establecido, con los abusos de poder, contra todo lo que siempre se ha manifestado».

Sin embargo, el balance policial y político del evento se limitó a unas cuantas sillas rotas. Entre el Cordobazo y el *Lunaparkazo* —si se nos permite el juego de palabras— se había sucedido una importante serie de «puebladas» en ciudades argentinas, todas ellas con víctimas fatales producto de la represión policial y de las Fuerzas Armadas —todas las revueltas se desarrollaron bajo dictaduras militares—. La cifra de 25 personas detenidas durante algunas horas tras el fallido concierto de Billy Bond no parece resistir comparación alguna (afortunadamente) con esos levantamientos populares. Lo mismo estaba ocurriendo en todo el continente: la violencia represiva de los Estados latinoamericanos, dirigida contra sus pueblos, era un organizador de la vida cotidiana y cultural, pero no implicaba la misma violencia física contra los asistentes a los conciertos. Que el rock argentino se arrogara, 50 años más tarde, semejante centralidad «revoltosa» solo puede ser explicado por un proverbial narcisismo. Lo del Luna Park fue una «contravención» policial, sin mayor importancia política.

El «orden establecido» o los «abusos de poder» habían quedado en pie, a pesar de la interpretación de Santaolalla. Sin embargo, la potencia del mito se pone aquí de manifiesto: de mera anécdota policial, se transformó en el título del único relato documental audiovisual dedicado al rock en América Latina —que, como ya se ha dicho varias veces, ni siquiera se molestó en nombrar a Brasil—.

2. En 2023 se lanzó una miniserie sobre la vida de Fito Páez, *El amor después del amor*, producida por Mandarina Contenidos (y el propio Páez) y dirigida por Felipe Gómez y Aparicio Gonzalo Tobal. La serie, como la anterior, fue uno de los éxitos de Netflix, su distribuidora. Algo de la gramática «resistente» de la anterior estaba flotando en el aire: en la primera escena, luego de que una voz en *off* narre la muerte en un «enfrentamiento» de «subversivos», un solemne letrero anuncia: «Es el tercer año de dictadura en la Argentina. Miles de personas están desaparecidas, en su mayoría jóvenes. Los artistas son perseguidos. El rock es considerado una voz de resistencia». Algo debe fallar para que sea necesario decirlo tan explícitamente. O afirmarlo a cada rato, aún hoy. No hay, por otro lado, un solo gesto de impugnación, resistencia, herejía o emancipación política en toda la serie, salvo algún consumo ilegal.

La resistencia política del rock argentino y latinoamericano (sin Brasil) es, hasta donde podemos ver, el guion de una serie de Netflix.



© Nueva Sociedad / Matías Trillo 2024

**Matías Trillo** (Buenos Aires, 1972) es profesor de pintura egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Ha trabajado como ilustrador y animador independiente para editoriales de libros y revistas infantiles, bandas musicales, agencias de publicidad y productoras audiovisuales de Argentina y del exterior. Es profesor de posgrados en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Portfolio: <[www.behance.net/matiastrilf3d4](http://www.behance.net/matiastrilf3d4)>.

3. En 1987, presenté la primera ponencia de mi vida en un congreso de semiótica, que había coescrito con Mirta Varela. Allí osábamos afirmar que el rock nacional –que, a todo esto, era el que había constituido nuestras subjetividades como ninguna otra música durante toda la dictadura, que apenas acababa de finalizar– no era tan resistente como parecía; era, más bien, un conjunto de contradicciones que, además, durante su periodo fundacional, había rechazado la política casi como a un adversario. Los periplos eran, claro, bastante sinuosos: podían incluir las *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* de Sui Géneris en 1974 y las elipsis inevitablemente críticas de la obra de Charly García hasta 1983 –su «No te dejes desanimar», de 1977, es inolvidable–. O caminos aún más contradictorios, como los que iban de «El extraño del pelo largo», de La Joven Guardia, en 1968, a su sucesión en *Octubre (mes de cambios)*, en 1972, ambos unidos por la composición y la voz de Roque Narvaja, el único roquero exiliado en la dictadura por izquierdista confeso y probado. Pero, en definitiva, el lugar de la impugnación seguía vigorosamente ligado

**En definitiva, el lugar de la impugnación seguía vigorosamente ligado al Nuevo Cancionero del folclore y a la canción de protesta**

al Nuevo Cancionero del folclore y a la canción de protesta, cuyos cantantes y compositores habían engrosado con mucho la lista de perseguidos y exiliados (para no detenernos en la muerte sospechosa de Jorge Cafrune en 1978). No habíamos hecho ninguna indagación etnográfica: apenas disponíamos de un par de testimonios, coincidentes, de militantes políticos de los primeros años 70 que nos hablaron de su rechazo doctrinario del mundo roquero. Mucho después supimos de la existencia de un potente cántico político: «no somos putos [maricones], no somos faloperos [drogadictos] / somos soldados de Perón y Montoneros». *Putos y faloperos*: es decir, roqueros. Para ellos, la música *resistente y combativa* era la explícitamente militante, que varios colegas han trabajado con lucidez y rigor<sup>3</sup>.

No era cuestión de ponerse a comparar, claro. Pero la tesis presentada fue provocativa: algún asistente al panel se levantó indignado a reprocharnos aún no sé qué. Posiblemente, haber osado plantear que nosotros mismos –nuestra generación– no había sido tan resistente como habíamos supuesto. O como sabíamos, pero no estábamos dispuestos a reconocer. La música popular –el

---

3. Especialmente, son indispensables Tamara Smerling y Ariel Zak: *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*, Planeta, Buenos Aires, 2014, y la compilación de Pablo Vila: *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, Lexington Books, Nueva York, 2014. Para todo el conjunto (rock y canción militante), resulta esencial el libro de Abel Gilbert: *Llevo en mis oídos. Música y sonidos de Cámpora y Perón a Isabel y López Rega*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2023.

rock nacional dentro de esa bolsa— nos permitía sentirnos resistentes, porque cantábamos canciones que nos dejaban en paz con nuestras conciencias y porque íbamos a recitales en los que, desde 1982 en adelante, cantábamos invariablemente «se va a acabar / la dictadura militar». Pero no porque esos artistas fueran especialmente decisivos en la resistencia a la dictadura. El problema es, quizás, mucho más amplio y no lo hemos encarado nunca con suficiente lucidez: a qué llamamos resistente y, por ende, a qué llamamos colaboracionista y a qué llamamos indiferente.

Un año después, expandimos esa ponencia en un cuadernillo que osó llamarse libro, aunque no dejaba de estar apenas mecanografiado: le pusimos *Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976*<sup>4</sup>. Para nosotros, el título era la síntesis perfecta de lo que queríamos proponer: para el rock, no había oxímoron en juntar palabras que venían de dos universos de sentido distintos. Pero era, además, el título de la cuarta canción del lado 1 del disco de Roque Narvaja que nombré más arriba. Él era capaz de creer que no había contradicción.

4. Si hay en este punto un problema por resolver, se produce porque el debate se organiza fundamentalmente a partir de un mito y de un conglomerado de percepciones, antes que de datos e investigación rigurosa. El mito fue constituido por los «intelectuales orgánicos» del rock nacional —sus periodistas especializados— a la salida de la dictadura<sup>5</sup>. Hacia 1985, el mito no tenía fisuras: el rock había sido un espacio resistente e impugnador de la dictadura. Para eso, había debido dejarse a un lado el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, el concierto colectivo y de masas en que los músicos de rock locales rindieron tributo a los soldados de la Guerra de Malvinas, una acción en línea con el nacionalismo en boga difundido desde el gobierno militar. Cuarenta años después, la ausencia de Virus y de Los Violadores en ese evento todavía resuena críticamente; y el impacto del festival sobre el mito es tan peligroso que obliga a seguir negándolo. El periodista Sergio Marchi, en una nota dedicada a la efeméride, cita al músico Raúl Porchetto: «El Festival de la Solidaridad Latinoamericana fue lo contrario a lo que muchos dicen. El rock fue fundamental en su aporte en la emergencia, y creo que su mensaje influyó mucho después en el derrumbe de la dictadura». Concluye Marchi: «De colaboracionismo, nada»<sup>6</sup>. Ese puro exceso de significados —negar un colaboracionismo que no se reprocha y expandirlo hasta volver al rock un actor

---

4. Biblos, Buenos Aires, 1988.

5. P. Alabarces: *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

6. S. Marchi: «El Festival de la Solidaridad por Malvinas: el falaz relato de los militares sobre aquella gesta del rock nacional» en *La Voz*, 30/3/2022.

en la caída de la dictadura— nos demuestra, por inversión, el carácter mítico del relato impugnador.

En 1987, sin embargo, la visita de Sting a Argentina y su peregrinaje a la Casa de las Madres de Plaza de Mayo —y la sucesiva presencia de las Madres en el escenario del estadio del club River Plate— causó sorpresa en los ambientes roqueros, que comprobaron que sus credenciales resistentes presentaban algunas fisuras<sup>7</sup>. En 1993 propuse que la eficacia del mito se producía en ausencia de un contradiscurso: sencillamente, lo que había sido desplazado de la escena era el discurso de las juventudes militantes de la década anterior, reemplazado por el de una nueva generación que había construido su subjetividad en intersección con esa música, el rock, y ese mito. No había nadie dispuesto a contradecirlo.

Por eso, las percepciones: la cuestión no era tanto el análisis minucioso de las relaciones entre música rock y política durante la dictadura, sino el modo en que esa relación había sido percibida por sus actores. Básicamente, la paranoia de los jóvenes había sido construida con esmero por la política represiva de terror y silencio; un silencio que solo salía de su clandestinidad para detener a pelilargos y roqueros en las calles y, muy especialmente, a la salida de los conciertos. Que se respondiera a esa paranoia con un poco de orgullo (*si nos persiguen, por algo será*) no estaba tan mal, después de todo. El vendaval de la dictadura nos impactó de tal manera que debíamos salir como pudiéramos; incluso, inventando resistencias heroicas que solo podían existir en nuestras imaginaciones democráticas.

A estas percepciones extendidas no les podía contestar el periodismo especializado que, por el contrario, las había constituido. Posiblemente, el texto en el que mejor se explican es la parte final de *Música, dictadura, resistencia*, de Esteban Buch —un joven que a los 17 años, en 1980, fue a escuchar a Serú Girán a un concierto inesperado en Bariloche, y a partir de ello somete a su interpretación implacable todo el problema: es decir, la música, la dictadura y la resistencia—<sup>8</sup>.

5. Posiblemente haya sido gracias al documental *¡Rompan todo!* que El Colegio de México nos invitó, junto con Abel Gilbert, a escribir una historia del rock en América Latina<sup>9</sup>. El primer acuerdo fue que la hipótesis organizadora sería que el rock latinoamericano se despliega en procesos de modernización trunco y en relación con estados de excepción políticos. En

7. Los avatares de esa visita pueden consultarse en Roque Casciero: «Sting y Argentina, el romance sin fin» en *Página12*, 17/12/2001.

8. E. Buch: *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, FCE, Buenos Aires, 2016.

9. Las hipótesis de este texto y varias de las fuentes proceden de A. Gilbert y P. Alabarces: *Historia mínima del rock en América Latina*, El Colegio de México, Ciudad de México, en prensa.

todos los casos *nacionales*, es notorio un momento epigonal inicial, una invención ligada a la reproducción de la escena *rock* iniciada en torno de Elvis Presley en Estados Unidos. Pero, luego, el desarrollo de cada escena del rock está en profunda conexión con los modos de modernización de esas sociedades a lo largo y ancho del desarrollismo de la década de 1960; modernizaciones contradictorias, variadas, *electrónicas* (según afirmara José Joaquín Brunner) o híbridas (siguiendo la categoría popularizada por Néstor García Canclini). En esa trama, la modernización de la música popular es un subproducto hasta lógico del mismo proceso: el rock & roll *invade* la cultura latinoamericana. García Canclini afirma que la modernización es múltiple, combinando repertorios cultos y populares, *híbridos*, una categoría que ha sido acreedora de tanto éxito como deudora de tantos debates; pero coincide con Brunner en que el operador central de esa modernización es la industria cultural y la cultura de masas —antes que los procesos de democratización de las sociedades—. Por eso es que, en una versión o en otra (no son antitéticas), la modernización es más estilística e imaginaria, *simbólica*, que efectiva: cambian estilos y signos de consumo, pero no los términos de intercambio o la distribución de la renta<sup>10</sup>.

Pero, dijimos, son modernizaciones *truncas*, fallidas: a mediados de los años 70, el proceso desarrollista culmina en buena parte del continente en dictaduras militares que compiten entre sí, no por sus grados de modernidad, sino por su salvajismo represivo.

Por ello, la modernización se teje en relación con historias políticas *regularmente excepcionales*, que van desde el desarrollismo autoritario argentino hasta la crisis de la democracia uruguay, desde la *dictablanda* brasileña hasta la violencia colombiana, para señalar solo algunos ejemplos. Si la aparición del rock en el continente está ligada a la emergencia de nuevas culturas juveniles, la hipótesis de la modernización trunca permite leer los pliegues particulares, así como los puntos de contacto: se trata de una música que, en varios países, se despliega en medio de fuertes tensiones políticas que van desde el golpe militar (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Perú) hasta la fuerte agitación o el conflicto armado (Colombia), pasando por una situación, nuevamente,

### **A mediados de los años 70, el proceso desarrollista culmina en buena parte del continente en dictaduras militares**

10. J.J. Brunner: «Medios, modernidad, cultura» en *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad* N° 19, 9-11/1989; N. García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Ciudad de México, 1990. Fue también una hipótesis central en nuestro trabajo sobre Palito Ortega: el cantautor tucumano significaba una suerte de *modernización subalterna*. Ver A. Gilbert y P. Alabarces: *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2021.

excepcional: una democracia represiva que, como veremos, censura el rock como ninguna dictadura (México).

6. Por todo eso, postulamos una suerte de segunda hipótesis: la de un reiterado conflicto del rock con las izquierdas continentales, tanto las educadas en los mandatos del realismo cultural soviético como las seducidas por la

**El rock latinoamericano  
se cuida, en general,  
de ser capturado  
por los protocolos de  
la Guerra Fría**

experiencia de la Revolución Cubana. El recelo de las izquierdas hacia el rock se extiende en América Latina hasta el final de las transiciones democráticas en los años 80 del siglo pasado, donde pueden aparecer ciertas aproximaciones. El rock latinoamericano se cuida, en general, de ser capturado por los protocolos de la Guerra

Fría: le concede ese privilegio a la canción de protesta, aunque coquettee, ocasionalmente, con ella —con más franqueza, hacia el final de las dictaduras y el inicio de los procesos de transición, cuando ya ninguno de los dos (ni el rock ni la protesta) son los mismos—. Lo suyo es, fundamentalmente, una paradoja que no se organiza políticamente: ser una crítica a la cultura de masas creada en el centro de la cultura de masas y sin otra aspiración que ser cultura de masas. Este aparente galimatías no es mío, sino del crítico estadounidense Greil Marcus, aunque podemos suscribirlo<sup>11</sup>.

En ese lugar y esa aspiración, el rock afirma que «rompe estructuras», pero no se asume como insurreccional, sino solo como contravencional: el corte de cabello y una noche o dos en una cárcel son suficientes. Hay, empero, dos situaciones excepcionales: el martirio en 1973 de Víctor Jara, figura central de la Nueva Canción chilena, pero con simpatías y entreveros con el rock de su país; y el encarcelamiento, en 1967, de los brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil. Ambas excepciones definen una posibilidad que será minuciosamente evitada —y, por eso mismo, no repetida—. Quince años más tarde, los distintos rocks nacionales podrán construir, sin ninguna vergüenza o pudor revisionista, hagiografías autobiográficas y geográficas que insistan sobre la resistencia; 40 años después, ese relato puede consagrarse como leyenda y como documental de Netflix. Pero los propios narradores, esas voces «nativas» de los roqueros —¡todos hombres, para colmo!—, ya se han transformado en *rock-stars*, en estrellas del espectáculo; han sido actores de dramas políticos que no reclamaron su martirio, o que supieron apartarse a tiempo de su posibilidad.

A pesar de los puntos en común, el rock y la política fueron —¿son?— sensibilidades en colisión. Comparten, entre otros, el juvenilismo, pero difieren en

---

11. G. Marcus: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.

qué hacer con los adultos; comparten la rebeldía, pero no la revuelta; comparten la confianza en la novedad, pero no en todas las novedades (las izquierdas dudan de la guitarra eléctrica y de las sustancias alteradoras de conciencia, lo que las acerca, paradójicamente, al campo del conservadurismo artístico más tradicionalista; el rock, por su parte, duda del socialismo hasta el punto de no nombrarlo). Comparten, paradójicamente, una sensibilidad: la homofobia. Pero para las izquierdas, esto se transforma en una advertencia: el mundo del rock es de «maricones y drogones».

Esto fue afirmado originalmente en la Cuba socialista y por el mismísimo Fidel Castro. Luego de algunos titubeos, la Revolución privilegió la interpretación fácil: en tanto invento estadounidense, el rock solo podía ser un ariete del imperialismo, y en consecuencia fue censurado con bastante perseverancia. El 14 de marzo de 1963, Fidel encabeza un acto conmemorativo en la escalinata de la Universidad de La Habana y se despacha contra los jóvenes roqueros. La contrarrevolución, afirma, aglutina a burgueses y mariguaneros, esbirros y rateros, vagos y viciosos. El público le responde: «¡Los flojos de pierna, Fidel!», «¡los homosexuales!». Fidel se ríe y no desmiente la acotación: por el contrario, habla de «pantaloncitos demasiado estrechos», de «guitarrita en actitudes elvispreslianas», de libertinaje, de «*shows* feminoides». Y culmina: «nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones»<sup>12</sup>. Por supuesto, el rock circuló, de todas maneras, en la isla: clandestinamente, gracias a los discos que llevaban los funcionarios en sus viajes y reproducían sus hijos.

7. Nuestras hipótesis nos permitieron conectar mundos en principio disímiles: de México a Argentina, los rocks locales habían atravesado periplos similares, en los que la relación con la modernización era fundacional y la relación con la política era mutuamente excluyente. Allí reside lo mejor de las continuidades, así como en algunas otras coincidencias también basadas en lo que ya llamamos «momento epigonal inicial»: en todos lados hay imitadores de Elvis, en todos lados hay Beatles locales, y en todos lados hay Woodstocks (salvo en Brasil, reemplazados por un fenómeno peculiar que fueron los festivales televisivos, organizados por las grandes cadenas locales, la TV Record de San Pablo y la TV Globo de Río de Janeiro, entre 1965 y 1972).

---

12. Es el «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, primer ministro del gobierno revolucionario de Cuba, en la clausura del acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial, celebrado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1963». Un extracto está disponible en <[www.youtube.com/watch?v=d1m6ar500zg](http://www.youtube.com/watch?v=d1m6ar500zg)>.

Las diferencias, claro, son abismales, aunque los traspasos y flujos son más frecuentes de lo que se pensaba. Caetano Veloso debuta en un festival con una banda de cinco argentinos; el rock argentino lo inventan Los Shakers

**Caetano Veloso debuta  
en un festival  
con una banda de cinco  
argentinos; el rock  
argentino lo inventan  
Los Shakers en Uruguay**

en Uruguay; la tradición andina (un espacio geográfico, pero muy especialmente cultural y hasta lingüístico) conecta a Los Jaivas chilenos con los Polen peruanos o los Génesis colombianos. México permanece más aislado del sur latinoamericano y más pendiente del norte del Río Grande (con dos figuras chicanas y de frontera como Ritchie

Valens y Carlos Santana), pero refunda su rock de la mano de los roqueros argentinos de finales de los años 80: tras el éxito de Miguel Mateos, Los Enanitos Verdes o Soda Stereo, aparecen los productores Oscar y «Cachorro» López (Gerardo López von Linden, que había llegado a México como bajista de Mateos), y también Aníbal Kerpel, ex-tecladista de la banda argentina de rock sinfónico Crucis y socio de Gustavo Santaolalla desde que este había producido al argentino León Gieco. En 1988, Santaolalla produce el primer disco de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, y a partir de allí reinventa el rock latinoamericano, que se puede describir como organizado por su paleta de productor: a los mexicanos Maldita Vecindad les suma Café Tacvba, Molotov y Julieta Venegas; los puertorriqueños Puya; los argentinos Divididos, Bersuit Vergarabat, Árbol y Erica García; los uruguayos Peyote Asesino y La Vela Puerca; el colombiano Juanes, y allí no se agota la lista, sino que apenas comienza.

Pero las diferencias abismales no son solo estéticas —un análisis detallado de las posibilidades sonoras del rock latinoamericano nos llevaría varios tomos más agregados al que escribimos—; también pueden verse en los modos en que esa relación tirante y mutuamente excluyente con el mundo político solía terminar en el silencio o en el rechazo. Los panoramas no son siquiera parecidos cuando aparecen las dictaduras. Por ejemplo, si aceptamos nuestra tesis de que el primer rock brasileño —entendido como contracultura— es el tropicalismo<sup>13</sup>, la dictadura encierra sin causa a Caetano Veloso y Gilberto Gil —luego, también a Rita Lee, pero en este caso acusándola de consumo de drogas— y luego los envía al exilio, al igual que a Chico Buarque, que no era tropicalista. Nada de eso ocurre en Argentina, donde las presiones son más sutiles, aunque la censura es igual de férrea —ambas escenas roqueras sufren

---

13. Se llamó «tropicalismo» al movimiento musical creado por Caetano Veloso, Gilberto Gil y Rita Lee, entre otros, y encarnado fundamentalmente en el disco que todos ellos (Rita Lee junto con su grupo Os Mutantes) grabaron en 1968: *Tropicália ou Panis et Circensis*.

prohibiciones por doquier—: ningún roquero argentino pasa más de una noche en una comisaría.

En Chile, las relaciones entre la izquierda y el rock son más complicadas, porque la Unidad Popular ocupa el aparato estatal entre 1970 y 1973 y regula el mercado discográfico, lo que dificulta las carreras roqueras frente a la oficialista Nueva Canción de protesta. Allí, la figura crucial de Víctor Jara se propone como puente: defiende a Los Jaivas y a Los Blops, les abre la puerta de la grabadora estatal, invita a los últimos a acompañarlo en la grabación de su canción señera «El derecho de vivir en paz», en apoyo a la lucha de los vietnamitas.

Jara propone «invadir la invasión»: lee con inteligencia el origen anglosajón de la cultura del rock, incluso en sus rasgos contraculturales, y propone ocuparla con la imaginación juvenil y socialista. La dictadura, desde 1973, reparte las cargas de modo desigual: Víctor Jara es uno de los primeros asesinados por el régimen pinochetista; Los Blops se disuelven y Los Jaivas se exilian —primero en Argentina, luego en Europa—.

8. El caso mexicano es el que quizás nos permite explicar mejor nuestros argumentos. Tras el epigonismo inicial, como hemos dicho —el historiador estadounidense Eric Zolov habla de «Elvis refritos»<sup>14</sup>, el rock mexicano se despliega, durante toda la década inicial, tan ligado a la escena estadounidense que, incluso, recupera el inglés como lengua, luego del «esfuerzo traductor» de los Enrique Guzmán y sus Teen Tops, entre otros. Y así llega al Festival de Avándaro, en 1971, el Woodstock mexicano —y, a la vez, el festival latinoamericano de rock más masivo de esa historia fundacional—. Pero, en el medio, ocurren las dos grandes matanzas de jóvenes estudiantes a manos de las fuerzas estatales y paraestatales mexicanas: la Masacre de Tlatelolco de 1968 y el Halconazo del mismo 1971. El rock mexicano permanece en una relativa indiferencia. Durante los días del Festival de Avándaro, la «resistencia» es, nuevamente, contracultural y no política —permítasenos esta separación meramente esquemática—: los asistentes consumen drogas públicamente, una asistente se desnuda («la encuerada de Avándaro»). Los Peace and Love, encabezados por los hermanos Ricardo y Ramón Ochoa, presentan su gran éxito, «Mariguana» («esta canción que es nuestro himno y que nos identifica a toda la juventud»), que se limita a repetir la palabra en series ascendentes y descendentes; provocadora, aunque un tanto repetitiva (son ocho minutos de reiteración del esquema). Le sigue «We Got the Power», que alterna su letra en inglés con un estribillo en español: «Tenemos el poder». Ochoa dispara, en un rapto de inspiración, la frase «Chingue a su madre el que no cante». En ese

---

14. E. Zolov: *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1999.

preciso momento, se sabrá después, se interrumpe la transmisión radiofónica de Radio Juventud. El locutor, Félix Ruano Méndez, irá preso por algunos días.

Los problemas comenzaron al día siguiente. Las condenas políticas e incluso eclesiásticas fueron abrumadoras. El movimiento roquero no solo no tenía el poder, sino que comprobó velozmente en qué manos estaba este. Una muchacha desnuda, una celebración alucinógena y, lo que es peor, un grito antifamiliar como el ya celeberrimo «chingue a su madre» se revelaron como el *non plus ultra* de lo que el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el tradicionalismo mexicano podían tolerar de la rebeldía juvenil. El Estado acababa de asesinar informalmente a más de 500 personas en tres años; no le iba a trepidar el pulso para sanciones y prohibiciones que, incluso, fueron acompañadas hasta por la izquierda cultural: acusaban a los jóvenes de «anestesiados» y «colonizados» —no olvidemos que el mayor festival roquero de la historia latinoamericana se cantó mayoritariamente en inglés; las banderas mexicanas estaban intervenidas, reemplazando el águila por el símbolo de la paz (inventado por el hippismo «gringo»)—. Sin que mediara

**El rock mexicano sería prohibido y perseguido por, paradójicamente, una de las pocas democracias latinoamericanas**

un decreto oficial, el rock mexicano sería prohibido y perseguido por, paradójicamente, una de las pocas democracias latinoamericanas —a la que Mario Vargas Llosa denominaría «la dictadura perfecta», precisamente por su rostro aparentemente democrático—. La censura que siguió a Avándaro fue brutal. Se cancelaron conciertos, se rompieron contratos discográficos y se estableció la represión cuando el rock mexicano fue eliminado de las ondas radiofónicas y literalmente empujado a los

barrios de las afueras de las ciudades, donde permaneció aislado por más de una década. No hay una orden, ni un decreto, ni una ley, ni siquiera un bando: simplemente, la censura y la prohibición se ejecutaron desde la veda municipal sobre los conciertos, las indicaciones verbales sobre la radiofonía, las presiones sobre la prensa. Las discográficas prefirieron ceder a suicidarse: no podían publicar discos que corrieran el riesgo de no poder difundirse.

Ya en los años 80, como mencionamos, el rock mexicano renacería de sus cenizas luego de la «invasión» argentina y la aparición de las grandes bandas que organizaron las dos décadas siguientes: Botellita de Jerez, Maldita Vecindad, Molotov, Café Tacvba, entre otras. Pero lo más significativo para esta historia ocurrió el 1 de enero de 1994, en el mismo momento en que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) salía de la selva chiapaneca para invadir algunas de las ciudades principales del Estado —y luego retirarse nuevamente a la selva, con una fuerte influencia en la agenda de la izquierda continental durante la década siguiente, bajo el lema «cambiar el

mundo sin tomar el poder»—. Ese mismo día, el rock mexicano se proclamó zapatista e inició un largo camino de colaboración y solidaridad con el movimiento, verificado en la organización de conciertos de recaudación de fondos y caravanas de solidaridad.

En 2001, durante la Marcha Zapatista —un fenómeno al que se sumaron intelectuales de todo el mundo—, el gobierno mexicano acordó con los emporios televisivos Azteca y Televisa la realización del concierto de rock «Unidos por la paz», realizado en el Estadio Azteca el 3 de marzo, en el que tocaron las bandas Jaguares y Maná —aunque ambas se habían mostrado solidarias con el zapatismo y negaron que fuera un concierto contrario al levantamiento—. Al día siguiente, los colectivos de roqueros y universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma de México (UAM) y la Universidad Iberoamericana realizaron una suerte de contraconcierto, llamado Vibra Votán, en la Ciudad Deportiva de la Magdalena Mixhuca, en el que participaron Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, Santa Sabina, Panteón Rococó, Tijuana No! (cuya primera vocalista había sido Julieta Venegas), Salón Victoria y muchos más. Junto a esas bandas, el cronista mexicano Hermann Bellinghausen señala la participación en los colectivos de apoyo al zapatismo, a lo largo de todos esos años, de Guillermo Briseño, Paco Barrios (El Mastuerzo) y su banda Botellita de Jerez, Rafael Catana, La Banda Elástica, Café Tacvba y otra larga lista. «Hasta El Tri de Álex Lora pide que lo inviten», acota Bellinghausen<sup>15</sup>. Todo el rock mexicano fue zapatista.

9. A pesar de esta distancia entre rock y política que hemos intentado narrar —con la síntesis a la que nos obliga la extensión de este artículo—, el rock pretende aún hoy continuar utilizando el mito de la negatividad contracultural: el rock invocaba, como contracultura, un sentido de oposición y rebeldía que no terminó de constituirse plenamente, condenado por una izquierda temerosa y corta de miras, por un conservadurismo moral impenitente y también por las limitaciones propias del «movimiento», que no pudo resolver ese cúmulo de contradicciones hasta que, capturado por los mecanismos implacables de la industria cultural, solo podía hacer de su negatividad una mueca, porque ya se había transformado a su vez en mercancía de la misma industria que aborrecía. Para *luchar contra los poderosos*, el *jet set* y el estrellato no parecen haber sido un espacio fácil. Si podían serlo para producir buena música: podríamos concluir señalando

---

15. H. Bellinghausen: «La batalla del rock zapatista» en *LaHaine*, 4/1/2024. Álex Lora fue el fundador de Three Souls in My Mind, luego sucedido por El Tri, una banda enormemente exitosa entre las clases populares.

esa inversión, la de que, justamente, el rock latinoamericano ha producido tanta buena música como poca rebeldía.

Una gran música: mercantilizada hasta en la fantasía de la banda de *garage*, que solo aspira hoy a multiplicar sus impactos en YouTube o en Spotify así como 60 años atrás soñaba con impresionar a algún productor accidental; patrimonializada por las máquinas estatales –los Estados narran, todo el tiempo, relatos de identidad que les convengan a sus intereses, hasta cuando son contradictorios–. Pudimos escribir una historia del rock justamente porque su tiempo ya sucedió, reemplazado por el archivo y la memoria –aun cuando esa memoria es de una intensidad afectiva y amorosa como pocas memorias artísticas continentales–.

Y, sin embargo, pertinazmente, con perseverancia, el rock latinoamericano aún intenta esos esfuerzos: tanto los que unen a los músicos del continente como los hálitos de rebeldía. En mayo de 2023, la banda mexicana de rock Molotov y el cantante y compositor de trap argentino Vos (Valentín Oliva) grabaron juntos «Money in the Bank», lanzada en un videoclip, dirigido por Carlos Huerta, que combina el asalto a un banco con la denuncia política<sup>16</sup>. Con la paradoja correspondiente: el álbum fue lanzado por la discográfica multinacional Warner Music, con sede en Nueva York.

Mientras tanto, en 2020, el rapero argentino Trueno (Mateo Palacios Corazzina) afirmó en su canción «Sangría», grabada junto con el mismo Vos: «Cuando escribimos los políticos tiemblan / Si Diego [Maradona] pone el centro, Batistuta mete el gol / Te guste o no te guste somos el nuevo rock and roll»<sup>17</sup>. 

---

16. El excelente video puede verse en <[www.youtube.com/watch?v=vrza3uphefk](http://www.youtube.com/watch?v=vrza3uphefk)>.

17. El video está disponible en <[www.youtube.com/watch?v=xwkkABENWAS](http://www.youtube.com/watch?v=xwkkABENWAS)>.

# El sueño eterno del surrealismo

Enrique Schmukler

El *Manifiesto del surrealismo*, publicado en octubre del año 1924, cumplió 100 años. La aventura comandada por André Breton ha dejado huella: fue una revolución que todavía hoy permite reflexionar sobre la capacidad del arte para transformar la vida.

Firmado por un joven poeta que había participado como médico auxiliar en la Primera Guerra Mundial, y escrito como prefacio al libro de poesía *Poisson soluble* [Pez soluble]<sup>1</sup>, el 15 de octubre de 1924 la pequeña editorial parisina Editions du Sagittaire publicaba un texto lleno de circunloquios, algo hermético, de lectura por momentos abstrusa, titulado *Manifiesto del surrealismo*. Su autor, André Breton, daba inicio así a una de las aventuras artísticas, poéticas y filosóficas más perdurables del siglo pasado.

Esas andanzas han dado lugar a una casi infinita bibliografía crítica.

Porque, en efecto, sobre el surrealismo se ha escrito mucho y se seguirá escribiendo aún más, hasta el final de los tiempos. Sin embargo, ocurre una curiosidad: a pesar del copioso material escrito con el que se cuenta, las ideas sobre el movimiento que más han quedado en la memoria —por fuera del universo de los especialistas— no suelen esquivar los lugares comunes.

Ante la imposibilidad de abarcar la totalidad, tal vez convenga, para intentar comprender la dimensión del surrealismo, volver a leer el *Manifiesto* y recorrer una vez más algunas de las circunstancias que lo originaron: la

---

**Enrique Schmukler:** es doctor en Letras por la Universidad de París 8. Es docente-investigador en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y profesor de la carrera de Letras en la Universidad Católica Argentina (UCA) y de la Maestría de Estudios Culturales de América Latina en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

**Palabras claves:** dadaísmo, escritura automática, surrealismo, André Breton.

1. Gallimard, París, 1996.

Primera Guerra Mundial, la ruptura de Breton y los futuros surrealistas con el dadaísmo (la relación entre Breton y Tristan Tzara) y el vínculo del surrealismo –automatismo mediante– con el inconsciente.

El que Maurice Nadeau denominó «periodo heroico» del surrealismo comenzó con la pelea, en el año 1922, entre André Breton y Tristan Tzara, es decir, entre quien habría de ser el amo y señor del surrealismo y quien hasta entonces lideraba el movimiento de vanguardia europeo más disruptivo. En términos ideológicos, el motivo de la ruptura era el nihilismo o, como escribió Mario de Micheli, la «negatividad dadaísta», que solo podía funcionar provisoriamente y en un contexto específico: el de la insania asesina a la que había sido arrastrada Europa en 1914<sup>2</sup>.

El dadaísmo había sido introducido en París, en 1919, a través de la revista *Littérature*, creada por Breton, Phillipe Soupault y Louis Aragon, que se caracterizaba por su oposición al concepto de razón instaurado por el positivismo y en la que sus miembros solían rebelarse en contra de las convenciones artísticas burlándose del arte burgués. Tzara consiguió que la primera reunión de Dada París captara la atención de la publicación en el

mes de enero de 1920. La lista de colaboradores que figura en la portada del *Bulletin Dada* de febrero de ese año, dedicado a la segunda reunión en el Salón de los Independientes, que había tenido lugar en el Grand Palais de París, evidenciaba que el grupo ya se encontraba consolidado. Figuran en ella Francis Picabia, Tzara, Aragon, Georges Ribement-Dessaigues, Paul Dermée, Paul Éluard y Breton.

Pero Tzara encontró en estos poetas, que le habían dado la bienvenida, una rivalidad que probablemente interpretó como una traición. Ocurrir que los franceses no se creían menos dadaístas que el rumano. Y en revistas creadas por ellos mismos –*Z* (Dermée), *Cannibale* (Picabia), *Proverbe* (Éluard), entre otras–, sin esperar la venia del líder con monóculo, publicaban poemas, *calembours* (juegos de palabras) e intervenciones igual de iconoclastas que las que habían hecho célebre al grupo de disidentes reunido en un cabaret de la ciudad de Zúrich en el año 1916. Otro ejemplo: la revista dadaísta *391* de Picabia. En uno de los números de la etapa parisina apareció el *ready-made* *L.H.O.O.Q.* («Ella tiene el culo caliente»), la intervención con mostacho y barbita que Marcel Duchamp hizo de la *Mona Lisa*<sup>3</sup>.

2. V. el capítulo «La negación dadaísta» en M. de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Buenos Aires, 2000.

3. Los *ready-mades* son objetos normalmente destinados a un uso utilitario y ajenos al arte que se transforman en obras de arte por la intervención del artista. En *L.H.O.O.Q.*, el objeto es una tarjeta postal barata con una reproducción de la conocida obra de Leonardo da Vinci, a la que Duchamp tituló «Elle a chaud au cul» [N. del E.].

El detonante del enfrentamiento entre Tzara y Breton fue el famoso «Proceso Barrès», que el segundo organizó en contra del escritor francés miembro de la Liga Patriótica. En ese juicio en ausencia, Breton ofició de «presidente» acusador y Tzara, de «testigo». El juicio tenía todas las características de una *performance* surrealista *avant la lettre*, sobre todo por la presencia de un maniquí sentado en un banco que representaba a Barrès. Al acusado, Breton le endilgaba el «crimen contra la seguridad del espíritu». Pero Tzara, «fiel a su espíritu destructor», intervino desautorizándolo. Breton zanjó el diferendo tratándolo de «imbécil» y añadiendo, en el acta del juicio, que el testigo «se la pasaba haciendo chistes»<sup>4</sup>.

Reducir el movimiento Dada al tamaño de una anécdota cómica fue una afrenta seguramente muy difícil de digerir para Tzara. Así y todo, el quiebre definitivo se dio un año después, en 1922, con el fracaso del Congreso de París (por la determinación de directivas y el establecimiento del espíritu moderno), organizado por Breton. Tzara, invitado junto con el resto de los dadaístas y otros tantos poetas y artistas modernos, prefirió no asistir. Su argumento fue lapidario: «Dada no es moderno»<sup>5</sup>. La división llegaría hasta la violencia física. Como

anota Nadeau, en 1923 «Breton y Peret fueron maltratados durante una representación de *Corazón de gas* de Tzara (...), de la que Pierre Massot salió con un brazo roto y Éluard, luego de caer sobre el decorado, con una demanda que le reclamaba 8.000 francos de indemnización por daños y perjuicios»<sup>6</sup>.

La pelea entre Tzara y Breton dejaría la vía libre a este último para iniciar su propia aventura vanguardista. O, como escribió Nadeau en su *Historia del surrealismo*, libro del que provienen todas estas anécdotas sobre la escaramuza:

Este rápido enfrentamiento entre el fundador del dadaísmo y el fundador del surrealismo no hizo más que inaugurar la batalla que estos dos hombres iban a librar, representando dos estados de ánimo diferentes, dos sistemas que iban a convertirse en opuestos, uno de los cuales necesitaba históricamente del otro para nacer, pero que también necesitaba abandonar para vivir. El proceso de Barrès, sin duda, fue también el comienzo del proceso de Dada.<sup>7</sup>

En esencia, la disputa encerraba una pregunta política. ¿Qué sentido tenía continuar con la negación —la negación por la negación misma—,

---

4. *Ibíd.*, p. 33.

5. *Ibíd.*

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.*

cuando en Europa las noticias venidas de Rusia invitaban a reconducir las prácticas artísticas y poéticas hacia un proyecto político de transformación de la vida?

Para entender qué ocurrió entre la ruptura con el dadaísmo y el surgimiento del surrealismo conviene leer con atención *Los pasos perdidos*, una recopilación de textos muy valiosa pues ofrece un inventario de los temas que ocupaban el pensamiento de Breton antes de sentarse a escribir el *Manifiesto*. En el libro, publicado también en 1924, hay muchos textos que hacen referencia directa al dadaísmo, pero uno en particular a la ruptura: el beligerante «Después de Dada», una pieza exquisita, algo baudelairiana, en la que la nueva vanguardia comanda el cortejo fúnebre en el funeral de la vieja. Breton escribe:

Dada, afortunadamente, ya no es un problema, y su funeral, hacia mayo de 1921, no dio lugar a ninguna pelea. La procesión, muy poco numerosa, siguió la estela del cubismo y el futurismo, que los estudiantes de Bellas Artes fueron a ahogar en el Sena. El dadaísmo, aunque tuvo, como suele decirse, su hora de celebridad, dejó pocos lamentos: a la larga, su omnipotencia y su tiranía lo habían hecho insoportable.<sup>8</sup>

Pero separarse de Tzara era solo un primer paso en la transformación que ya estaba en marcha. El siguiente fue descubrir un procedimiento que permitiera al arte superar, en tanto síntesis dialéctica, su estadio autocrítico<sup>9</sup>, que era donde se había empanzanado el dadaísmo. Esa búsqueda está presente en uno de los textos más largos de *Los pasos perdidos* dedicado íntegramente a definir la esencia del surrealismo, que luego Breton desarrollaría más en profundidad en el *Manifiesto*.

En «Entrada de los médiums», el surrealismo es descrito como «un cierto automatismo psíquico que se corresponde al estado del sueño, estado que, hoy, es muy difícil de delimitar»<sup>10</sup>. Breton confiesa que descubrió el automatismo prestando atención al singular estado en que entraba la conciencia ante la inminencia del sueño. En ese estado, algunas frases «evocadoras», «escritas en una sintaxis perfecta», se volvían «perceptibles para el pensamiento sin que fuera posible descubrir en ellas una determinación previa»<sup>11</sup>.

Pero lo más relevante es que esas frases, para Breton, constituían «elementos poéticos de primer orden»<sup>12</sup>. Y es relevante esta característica porque, como consecuencia de ello, en 1919, junto con su amigo Philippe

8. A. Breton: «Après dada» en *Les pas perdus*, Gallimard, París, 2013, p. 100.

9. Ver Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010.

10. A. Breton: «Entrée des médiums» en *Les pas perdus*, Gallimard, París, 2013, p. 118.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

Soupault, enfrentó (fueron dos meses de muy poco sueño, según la leyenda) el primer experimento de escritura automática jamás realizado: *Los campos magnéticos*<sup>13</sup>.

Es decir que el surrealismo, en tanto «automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, ya verbalmente, ya por escrito, ya de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento»<sup>14</sup>, es anterior al *Manifiesto*, texto en el que esa definición aparecerá plasmada de «una vez y para siempre»<sup>15</sup>.

Con todo, la versión que da Breton del nacimiento del automatismo en «Entrada de los médiums» es incompleta. Porque el procedimiento tenía, a su vez, una historia previa, relacionada con su participación en la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, con lo que presenció en ella mientras trabajaba como auxiliar médico.

Durante el conflicto, Breton cumplió funciones en tres instituciones neuropsiquiátricas francesas: el instituto neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, el hospital La Pitié-Salpêtrière y el hospital militar de Val-de-Grâce, situado en el distrito v de París. Hal Foster, en su formidable *Belleza compulsiva*, sostiene que, en Saint-Dizier, Breton fue asistente de Raoul Leroy, mientras que en La Pitié trabajó bajo las órdenes del doctor Joseph

Babiński. El dato relevante es que ambos psiquiatras habían sido con anterioridad asistentes de Jean-Martin Charcot, «el famoso coreógrafo de la histeria»<sup>16</sup>. De manera que estaban familiarizados con los tratamientos que, para abordar las patologías mentales, prestaban atención a la vida psíquica de los pacientes. Además, comenta que «los tratamientos empleados en estas instituciones incluían la libre asociación y la interpretación de los sueños», es decir, «técnicas que sirvieron de inspiración para los dispositivos automáticos que caracterizaron los comienzos del surrealismo»<sup>17</sup>.

Pero si Foster encuentra que esta etapa de la vida del joven Breton es definitoria para el surgimiento del automatismo, habría que añadir que no lo es únicamente debido a estos novedosos métodos, sino también al tipo de sujeto sobre el que eran aplicados. Porque la guerra había obligado a Breton a confrontarse con un tipo de enfermedad de la que poco o nada se sabía en esa época: el trauma de guerra. Y es sumamente probable que estas patologías, que por primera vez eran atendidas científicamente, fueran la chispa, al menos desde el punto de vista médico, que encendió el más célebre de los procedimientos surrealistas.

---

13. A. Breton y P. Soupault: *Les champs magnetiques*, Gallimard, París, 2022, p. 9.

14. A. Breton: *Manifestes du surrealisme*, J.-J. Pauvert, París, 1962, p. 40.

15. *Ibid.*

16. H. Foster: *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 118.

17. *Ibid.*

A decir verdad, Breton no era indiferente a la importancia de esta escena originaria. En el *Manifiesto* recuerda que al estar familiarizado con el método freudiano, pero sobre todo al haber podido practicarlo con los enfermos durante la guerra, hizo que se decidiera a «obtener de mí aquello que buscamos obtener de ellos [los traumatizados], es decir, un monólogo tan veloz como fuera posible» sobre el cual «el pensamiento crítico del sujeto no emitiera juicio alguno» de manera que se pueda conseguir algo así como un «pensamiento hablado»<sup>18</sup>.

Claro que no todo se reduce al psicoanálisis ni a la psiquiatría. El automatismo y, sobre todo, la escritura automática expresaban otra influencia significativa: la literatura. Efectivamente, un punto de inflexión en la vida de Breton fue el encuentro con Louis Aragon (de quien luego, como es sabido, se distanciaría), también estudiante de medicina, también movilizad, en el hospital de Val-de-Grace.

Corría 1918 y los dos jóvenes se ofrecían regularmente para asegurar las guardias nocturnas. Según escribe el surrealista tardío Philippe Audoin en el prefacio de 1971 a *Los campos magnéticos*, lo hacían para poder «leerse» durante horas, en voz alta, «los salmos demoníacos del Conde de Lautréamont»<sup>19</sup>. Ese fervor por el montevidiano maldito Isidore Ducasse no cesó con el final de

la guerra. De hecho, concluida esta, Breton se ocupó de transcribir la única edición de las *Poesías* de Lautréamont conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, y que ese mismo año publicaría, en su segundo número, la revista *Littérature*.

Lo valioso de la lectura de Audoin es que detecta la influencia ducassiana –*Los cantos de Maldoror* (1869) y *Poesías* (1870)– en *Los campos magnéticos* y, en consecuencia, en el nacimiento de la escritura automática. O dicho de otro modo: se puede admitir que el procedimiento, por su misma naturaleza vertiginosa, fuera indiferente al valor literario del resultado. Sin embargo, eso no significa que, en los textos escritos por ese «cuerpo con dos cabezas» (Aragon), no se pudiera distinguir la influencia (sin angustia, eso sí) de la literatura que fascinaba a sus autores.

El *Manifiesto del surrealismo* es, pues, el resultado de esta ruptura inicial con el dadaísmo y la búsqueda de un procedimiento que permitiera ampliar el espectro de la experiencia subjetiva, ya sea por medio de la poesía, ya sea a través del arte. De allí que Breton comience su texto con un diagnóstico funesto: el problema fundamental que la nueva vanguardia debía afrontar era la vida o, como escribe Breton, «la vida real», cuya fe, el hombre, estaría a punto de perder o ya había perdido<sup>20</sup>.

18. A. Breton: *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 33.

19. A. Breton y P. Soupault: *Les champs magnétiques*, cit.

20. A. Breton: *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 15.

En verdad, se trata de un ocultamiento. El hombre, ese «soñador definitivo», se encuentra cada vez más descontento con «su suerte», recorre «con dolor» los «objetos de los que hace uso en su vida cotidiana y que ha conseguido gracias a su indiferencia o su esfuerzo, casi siempre a su esfuerzo, porque ha aceptado trabajar» o, cuando menos, «no se ha rehusado a tener su oportunidad»<sup>21</sup>.

Profundamente infeliz, extraviado en su productividad, se trata de un individuo que luce melancólico. De allí que «la poca lucidez que conserva» le haga considerar su niñez, «por más masacrada que haya sido por sus domesticadores», una época colmada de encantos que generalmente es abandonada cuando se alcanza la mayoría de edad.

Semejante diagnóstico no podía sino exaltar la palabra «libertad», escrita entre signos de exclamación. Pero la libertad bretoniana está forjada a fuego por la imaginación. La nueva imaginación —escribe— «me hace dar cuenta de lo que *puede ser*, y es suficiente, para correr el velo de la terrible prohibición; suficiente también para que me abandone a ella sin temor a equivocarme (como si uno se pudiera equivocar todavía más)»<sup>22</sup>.

En nombre de la nueva imaginación, Breton inicia el célebre «proceso

contra la actitud realista»<sup>23</sup>. El *Manifiesto* es, en este sentido, un inventario bastante exhaustivo en el que abundan pruebas como para ganarlo holgadamente. Si tuviéramos que elegir una, se diría que la pereza de la representación realista es aquello que más lo indigna. La abundancia de novelas es la risueña consecuencia de ese estado de cosas. Legisladas por la «ley del mínimo esfuerzo», la cita que sintetiza la moda no le pertenece a Breton sino a Paul Valéry, que se mofaba de la frase «La marquesa salió a las cinco» como ejemplo de los lugares comunes con los que solían tropezar los novelistas de principios del siglo xx.

Ese estilo «circunstancial», construido sobre la base de observaciones e informaciones, es el primer antagonista de Breton. El segundo, en cuyo bando incluye a Dostoyevski y Proust, es la novela psicológica. En esta, detecta «la manía que consiste en traer lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable»<sup>24</sup>, una actitud tanto o más injustificable cuanto que, para Breton, todo acto «contiene en sí mismo su justificación, al menos para quien ha sido capaz de cometerlo, provisto como está de un poder radiante que la mínima glosa probablemente debilitaría»<sup>25</sup>.

¿Por qué la novela se ha convertido en esta forma casi unánime de

---

21. *Ibíd.*, p. 16.

22. *Ibíd.*, p. 17.

23. *Ibíd.*

24. *Ibíd.*, p. 21.

25. *Ibíd.*, p. 22.

la literatura?, se pregunta Nadeau a propósito de la aversión bretoniana hacia la novela realista, y afirma:

Porque responde al apetito de lógica de aquellos quienes la leen. Y que encuentran, incluso y, sobre todo, cuando participan en ellas las bajas pasiones, el placer de adicionar y sustraer fuerzas, como ocurre en mecánica, y que equivale, por otra parte, en quien la fabrica, a la implementación de facultades lógicas.<sup>26</sup>

La lógica es una noción central en el *Manifesto*. La doxa según la cual el surrealismo sería una filosofía esencialmente romántica y, en consecuencia, fundada sobre una irracionalidad absoluta, merece ser discutida. Porque Breton no reniega de la razón, sino de su uso restringido «a la resolución de problemas de interés secundario»,

a «hechos que involucran estrechamente nuestra experiencia»<sup>27</sup>. De allí que la deuda con Freud sea tan grande. Gracias a los descubrimientos del médico austríaco, escribe, «el explorador humano podrá llevar más lejos sus investigaciones» y estaría autorizado así a «dejar de tener en cuenta únicamente la realidad más específica»<sup>28</sup>.

La crítica al realismo, es decir, la crítica a una forma literaria considerada tautológica —que probablemente obedecía a una idea de la mimesis entendida como simple duplicación del mundo sensible—, transformaba la poesía en el género ideal para el surrealismo. Así y todo, lo que resulta interesante es el cuestionamiento de la realidad, que el automatismo se proponía, al parecer con suficientes argumentos, transformar en una extensión del sueño y este, por su parte, en una forma *verdadera* de la libertad. □

26. M. Nadeau: *Histoire du surréalisme*, cit., p. 54.

27. A. Breton: *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 22.

28. *Ibíd.*, p. 23.

# Summaries

## Resúmenes en inglés

### **Noam Titelman: ¿Make Chile Fome Again? Pre-Electoral Scenarios for 2025** [4992]

After the municipal elections, Chilean political forces are beginning to prepare for the November 2025 presidential elections. The climate of the 2019 upheaval seems to have been left behind in favor of new demands for normality. But no one manages to capture, for now, significant social support.

*Keywords: Elections, Normality, Upheaval, Gabriel Boric, Chile.*

### **Gabriel Winant: The Return of Trump and the Antinomies of the Democratic Party** [4993]

The defeat of Kamala Harris and the return to power of Donald Trump go beyond the weaknesses of the vicepresident's candidacy. The contradictions of the Democratic project—between the party of neoliberal

globalization and the historic party of workers—has led to a pro-status quo vision summarized in the slogan «America Is Already Great», which has alienated it from a large part of the population and rendered it ineffective in curbing the «fascist threat».

*Keywords: Progressivism, Democratic Party, Kamala Harris, Donald Trump, United States.*

### **Abel Gilbert: Streaming or the Musical Logic of Financial Capitalism** [4994]

Streaming platforms set a new stage of the digital revolution. The world of online music is no stranger to what is called the «enrichment economy» and the logics of financial valorization typical of this age of capitalism. But, at the same time, it introduces into the discussion unprecedented aspects related to surveillance and the extraction of users' behavioral data, as well as to the environmental consequences

of a «service» that presents itself as dematerialized.

*Keywords: Digital Revolution, Financialization, Music, Streaming.*

**Mercedes Liska: If I Can't Twerk, Isn't It My Revolution?: Music, Sexualization of Culture and Feminism** [4995]

Highly erotic dance styles have been considered sexist and degrading for women. However, in recent years, other views have gained visibility and acceptance that vindicate these practices as forms of reappropriation of the enjoyment and sexual autonomy of bodies. The «Ni Una Menos» [Not one woman less] movement and the struggles for gender rights provoked a new approach between political demands and the erotic exhibition of women in the musical sphere.

*Keywords: Dance, Eroticism, Feminism, Gender, Music, Reggaeton, Twerking.*

**Florencia Isaura Paparone: How Did Korean Pop Conquer Latin America?: Consumption, Performances and Militancy of K-Poppers** [4996]

K-pop, which today is part of the soft power of the Republic of Korea, arrived in Latin America more than a decade ago and has become a socio-musical phenomenon that attracts

and mobilizes millions of fans (k-poppers) who make of this movement something more than mere entertainment and consumption. K-pop has become a way of inhabiting life and experimenting with others in and from the global South.

*Keywords: K-Pop, K-Poppers, Music, Youth, Korea, Latin America.*

**César Jesús Burgos Dávila: Let the *Tambora* Thunder and the Accordion Play! Composition and Consumption of *Narcocorridos* in Sinaloa** [4997]

The *narcocorrido* is a controversial musical genre, since its contents emerge in a context marked by violence and drug trafficking. For this reason, they are censored in the name of protecting young people and fighting organized crime. But despite the control measures, *narcocorridos* are a popular and deeply rooted genre among the youth of Sinaloa. And composers, musicians and performers maintain the constant updating and production of *narcocorridos* in their groups.

*Keywords: Drug Trafficking, Music, Narcocorrido, Youth, Mexico, Sinaloa.*

**Pablo Schanton: Milo J, Argentine Trap and *The Hunger Games*** [4998]

Why does trap represent the *lingua franca* of centennials? What does

this subgenre of hip hop, born in the south of the United States and popularized in the 2010s, tell us about musical careers, political incorrectness and «freedom»? How did this structure translate into Argentine musical slang?

*Keywords: Hip Hop, Market, Music, Trap, Milo J, Argentina.*

**Rafael González Escalona:**  
**On the Malecón, We Only**  
**Dance to this Rhythm: How**  
**Reperto Is Reinventing Cuban**  
**Music [4999]**

Unlike the already aestheticized reggaeton, *reperto* still contains that primary subversive condition that champeta, carioca funk, *narcocorridos* or *cumbia villera* once had. There is no more accurate social radiography of today's Cuba than the songs and video clips of *reperto*, a demonic rhythm that has taken the neighborhoods by storm.

*Keywords: Crisis, Popular Music, Reggaeton, Reperto, Cuba.*

**Manuel Soriano: Singing,**  
**Cheering, Insulting: Where Do the**  
**Soccer Chants Come From? [5000]**

The procedure is simple and well known: the fans of a soccer team take a popular song, change the lyrics and sing it in chorus on the field to convey a message. But these transformations can be complex and mysterious, and

the results are diverse, including their traditionally homophobic or racist variants.

*Keywords: Chants, Fans, Music, Soccer, Soccer Field, Latin America.*

**Pablo Alabarces: Does Rock**  
**Resist? Rockers, Politics and**  
**Rebellion in Latin America [5001]**

Latin American rock was constituted at the intersection of two major processes during the 1960s: social modernization and politicization (which, under the influence of the Cuban Revolution, was predominantly leftist). But that intersection turned out to be flawed: modernization was more imaginary than real and the Left condemned rock as apolitical (or worse). Rock was a counterculture and from it came its contestational possibility, as well as its bad relationship with the classical political world.

*Keywords: Culture Industry, Music, Political Rebelliousness, Rock, Latin America.*

**Enrique Schumkler: The Eternal**  
**Dream of Surrealism [5002]**

The *Surrealist Manifesto*, published in October 1924, turned 100 years old. The adventure led by André Breton has left its mark: it was a revolution that still today allows us to reflect on the capacity of art to transform life.

*Keywords: Automatic Writing, Dadaism, Surrealism, André Breton.*

**Alemania:** F. Delbanco, Tel.: (49 4131) 2428-8, e-mail: <post@delbanco.de>.

**Argentina:** Distribuidor: Jorge Waldhuter, Pavón 2636, Buenos Aires, Tel./Fax: (5411) 6091.4786, e-mail: <hola@waldhuter.com.ar>.

**Bolivia:** en La Paz: Yachaywasi, Tel.: (591) 2 2441.042, e-mail: <yachaywa@acelerate.com>.

En Santa Cruz de la Sierra: Lewylibros, Junín 229, Tel.: (591) 3 3360709.

**Colombia:** Librería Fondo de Cultura Económica, Calle 11 No. 5-60, Barrio La Candelaria, Bogotá, Colombia. Tel.: (571) 2832200, e-mail: <libreria@fce.com.co>.

**Costa Rica:** Librería Nueva Década, Tel.: (506) 2225.8540, e-mail: <ndecada@ice.co.cr>.

**España:** Marcial Pons-Librero, Tel.: (34 914) 304.3303, e-mail: <revistas@marcialpons.es>.

**Japón:** Italia Shobo, Fax: 3234.6469; Spain Shobo Co., Ltd., Tel.: 84.1280, Fax: 84.1283, e-mail: <info@spainshobo.co.jp>.

**Perú:** El Virrey, Bolognesi 510, Miraflores, Lima, Tel.: 444.4141, e-mail: <info@elvirrey.com>.

**Puerto Rico:** Laberinto, 251 calle de la Cruz, San Juan, Tel.: (787) 724.8200, e-mail: <info@librerialaberinto.com>.

Ventas y consultas por internet:  
<[www.nuso.org](http://www.nuso.org)>

Distribución internacional a librerías:  
<[distribucion@nuso.org](mailto:distribucion@nuso.org)>

#### PARA SUSCRIBIRSE A NUEVA SOCIEDAD

| SUSCRIPCIÓN                | ANUAL            | BIENAL            |
|----------------------------|------------------|-------------------|
| <b>Incluye flete aéreo</b> | <b>6 números</b> | <b>12 números</b> |
| América Latina             | US\$ 75          | US\$ 142          |
| Resto del mundo            | US\$ 120         | US\$ 228          |
| Argentina                  | \$ 20.000        | \$ 40.000         |

#### > Formas de pago

Ingrese en <[www.nuso.org/suscribirse/](http://www.nuso.org/suscribirse/)>, donde encontrará un formulario para registrar su pedido y efectuar el pago.

> Para otros medios de pago y cualquier otra consulta, escriba a <[distribucion@nuso.org](mailto:distribucion@nuso.org)>.

¿HAY QUE TEMERLE  
A LA EXTREMA DERECHA?

COYUNTURA

**Fernando Molina.** Bolivia: un golpe en medio de la tormenta

TRIBUNA GLOBAL

**Mats Engström.** La socialdemocracia sueca en busca de una nueva épica

TEMA CENTRAL

**Joseph Confavreux / Ellen Salvi.**

Extremas derechas: 50 tonos de pardo y un deseo de transgresión

**Giuliano da Empoli.** Waldo a la conquista del planeta. Rabia, política y algoritmos

**Cristóbal Rovira Kaltwasser.**

La ultraderecha en América Latina. Particularidades locales y conexiones globales

**Eva Illouz.** Israel: emprendedores del asco y radicalización

**Lily Lynch.** La insurgencia antiliberal de Orbán y los «valores europeos»

**Guillermo Fernández-Vázquez.**

Una desdemonización que (por ahora) no alcanza. Marine Le Pen y la extrema derecha francesa

**Víctor Albert-Blanco.** La religión de la extrema derecha española

**Francesca De Benedetti.** Las dos caras del gobierno de Giorgia Meloni

**Rodrigo Nunes.** Las declinaciones del «empresariado» y las nuevas derechas

ENSAYO

**Edgar Straehle.** 1848, una revolución europea. Sobre *Primavera revolucionaria*, de Christopher Clark

SUMMARIES

GUERRA, PAZ Y MULTILATERALISMO

COYUNTURA

**Pablo Ospina Peralta.** La resiliencia de Daniel Noboa. Elecciones en un Ecuador en crisis.

TRIBUNA GLOBAL

**Pablo Elorduy.** x como megáfono neorreaccionario. Las guerras que Elon Musk podría perder

TEMA CENTRAL

**José Antonio Sanahuja.** Estancamiento bélico y paz negociada en Ucrania  
Dilemas y fórmulas en juego

**Chelsea Ngoc Minh Nguyen.** Gaza, Ucrania y el desmoronamiento del «orden mundial basado en reglas»

**Hinde Pomeraniec.** Vivir en un mundo peligroso. Entrevista a Juan Tokatlian

**Ezequiel Kopel.** La guerra en Gaza: una catástrofe moral para Israel

**Martín Baña.** La invasión de Ucrania como batalla geocultural

**Chris Miller.** La guerra, no tan fría, de los chips

**Ray Acheson.** Desarme y desmilitarización. Una revisión crítica de la Nueva Agenda de Paz de la ONU

**Antonio Jorge Ramalho.** Brasil y la refundación del multilateralismo

**Lars Klingbeil.** Es hora de una nueva política Norte-Sur

ENSAYO

**Roberto Gargarella.** ¿Qué es el derecho de izquierda?

SUMMARIES



## NUEVA SOCIEDAD | 314

### ¿Qué dice la música sobre América Latina?

#### COYUNTURA

*Noam Titelman* ¿*Make Chile Fome Again?* Escenarios preelectorales para 2025

#### TRIBUNA GLOBAL

*Gabriel Winant* El regreso de Trump y las antinomias del Partido Demócrata

#### TEMA CENTRAL

*Abel Gilbert* El *streaming* o la lógica musical del capitalismo financiero

*Mercedes Liska* Música, sexualización de la cultura y feminismo

*Florencia Isaura Papparone* ¿Cómo conquistó el pop coreano América Latina?

*César Jesús Burgos Dávila* Composición y consumo de narcocorridos en Sinaloa

*Pablo Schanton* Milo J, el trap argentino y *Los juegos del hambre*

*Rafael González Escalona* Cómo el reparto está reinventando la música cubana

*Manuel Soriano* Cantar, alentar, insultar. De dónde salen los cantitos de cancha

*Pablo Alabarces* ¿El rock resiste? Roqueros, política y rebeldía en América Latina

#### ENSAYO

*Enrique Schmukler* El sueño eterno del surrealismo