



COSA DE GUSTOS

Subculturas musicales frente al mainstream¹

Desde el mes de febrero del presente año hemos podemos escuchar en las emisoras de corte nacional y regional, coordinadas por ARCHI¹, una campaña que tiene por objetivo exponer sobre los efectos que significaría la implementación de un proyecto de ley, (que modifica la Ley N°19.928 de Fomento de la Música Nacional) en donde se establece que el 20% de la música emitida por ellas, deberá ser de corte nacional, ya sea popular, folclórica y/o docta.

Mientras tanto, en la otra acera, organizaciones gremiales de músicos, la SCD² y el CNCA son agencia de una voz que busca incentivar y garantizar la difusión y distribución de la música chilena, tomando como panorama un estudio realizado por la SCD y Adimark en 2013, un 90,5% de los chilenos encuestados dijo que les gustaría escuchar más música local, mientras que según cifras difundidas con anterioridad por el Consejo de Fomento de la Música, en 2012 se determinó que las radios emiten un 15,89% de programación chilena.

En el contexto de esta discusión, sobre el estado de la música y su valoración en la industria, podemos ver como se reduce la cuestión al cruce entre la escena estética y política, ilustrándonos como hoy distintas representaciones, artistas, empresas y naturales, dinamizan el

¹ Mauro Lamas

Profesor de Música · Compositor y Productor Musical
Magíster en Composición Musical con Nuevas Tecnologías

estado actual de la música nacional. Desde aquí no sólo se desprenden los contenidos fonográficos y las acciones por tomar el control de las músicas, en un país donde las sonoridades orgánicas al parecer juegan de visita en su propio estadio, sino también los sebos que seducen a

¹ Asociación de Radiodifusores de Chile

² Sociedad Chilena del Derecho de Autor

artistas para ser incorporados a un mercado que profundiza las auras del mainstream normado desde las cúspides hegemónicas.

En medio de esta discusión, distintas subculturas coinciden frente a los referentes ofertados desde los medios, resistiéndose o incorporándose, en una trama donde se ha cruzado la frontera de lo digital y axiomas como “gusto popular” o “gusto común” funcionan como elemento homogeneizador que sujeta un único consenso capaz de marginar el sentido de fragmentación y reciclaje de referentes de las subculturas.

Dentro de este marco vale preguntarse, ¿hasta qué punto las subculturas musicales criollas se han resistido a ser o no ser incorporadas al mainstream³, en un marco donde hoy los sonidos sobreviven a un régimen estético heredado de las elites y regurgitado a diario por los medios?; y también, ¿cómo se despliegan las lecturas de la modernidad y la máquina mediática para redactar en el “*gusto musical*”, el cerco que nos separa de una libre emancipación frente al universo de los ruidos?

1. El gusto popular, algo no tan popular.

Como ya notamos, no es raro hoy observar como radios, canales de televisión y otros medios de comunicación masivos nos hacen ver, con una candidez casi maternal, que la conformación de parrillas programáticas debiera quedar en manos de una audiencia anónima, debido a que éstos

³ Cultura principal o *mainstream* (anglicismo que literalmente significa corriente principal), son términos que se utilizan para designar los pensamientos, gustos o preferencias predominantes en un momento determinado en una sociedad. Toma relevancia en los estudios mediáticos actuales al reflejar los efectos de los medios de comunicación de masas del siglo XX sobre la

sociedad contemporánea. Se emplea al hablar de arte en general y de música moderna en particular, para designar los trabajos que cuentan con grandes medios para su producción y comercialización, y que llegan con gran facilidad al público en general. Un buen ejemplo de *mainstream* podría ser la cultura pop, producida principalmente para su comercialización y en muchos casos con el objetivo de obtener la mayor cantidad de ventas y beneficios económicos. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mainstream>

supuestamente son depositarios de una sensibilidad insondable, esencial e inapelable en común... el “*gusto*” (entiéndase como “gusto popular, la “voz del pueblo”, “lo que la gente quiere escuchar o ver”, etc.). Este axioma es usado como un inquebrantable argumento por los medios de comunicación, siendo lanzados desde una trinchera situada en una infinita libertad que (según ellos) merecen para ejercer su función comunicativa.

Dudando de la validez de la representación popular que dicen encarnar las programaciones o contenidos mediáticos emanados desde un supuesto esencialismo espontáneo (considerando la indefinición y/o no unificación de las subculturas que conforman la cultura criolla) y de esa infinita libertad que se arrogan los medios, podríamos preguntarnos entonces, ¿cómo se ha llegado a configurar el tan sagrado *gusto* nacional, capaz de articular una conciencia subalterna y de desplazarla hasta la esfera política, impactando en el modo de cómo percibimos y nos reflejamos en nuestra realidad?

Emmanuel Kant, dentro de su proyecto crítico en donde examina los alcances y límites de los poderes cognitivos en la tercera de sus Críticas, nos permite hacernos en primera instancia a una explicación del gusto, el cual lo explica como la:

“...facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por una complacencia o displacencia sin interés alguno. El objeto de tal complacencia se llama bello⁴...”

Esta complacencia (belleza) se presenta sin interés alguno. O sea, el juicio estético no depende de un interés foráneo a la propia admiración del objeto.... Es puro en sí mismo, desmarcándose de lo *agradable* entendido como lo que le deleita y de lo *bueno*, apropiado como lo que es estimado, aprobado, o sea, todo aquello en que se pone un valor objetivo. De este modo, lo bello no se establece como un fin determinado, sino como un fin puramente formal, una aceptación coherente pero sin un fin coherente, autónomo de la representación de lo bueno, sumando conjuntamente, que el juicio estético no entrega comprensión del objeto, lo que acontece por medio del juicio lógico.

⁴ Emmanuel Kant: *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila 1991; Caracas. Pág. 128.

El juicio estético se sustenta en cimientos de un juicio sintético y *a priori*, y un juicio tal es comprobable en la medida en que ninguna complacencia empírica se combine al fundamento de la determinación del mismo. Esta complacencia de lo bello es captado por la sensibilidad, manifestación egoísta y única de cada ser, no referida a un interés externo; sin embargo, dicho juego de facultades hoy se presenta de una manera totalmente inversa, en una era en donde el gusto por lo bello ha sido arreado a las caballerizas de un consenso unilateral.

Las prácticas discursivas de la modernidad han organizado y constituido las relaciones de una sociedad que entre más industrializada se presentan, más complejas y fragmentadas son. Estas se sostienen sobre una asimetría radical; *las diferencias*. Estas últimas hoy en día al sobreviven al acarreo indoloro que se lleva cabo en las arenas discursivas servidas desde los medios de comunicación de masas, uno de los brazos armado de la hegemonia dominante que deja sentir sus intereses, de manera silenciosa pero efectiva, por medio del mainstream, intereses al parecer que no representan ser opresivos y limitadores, sino mas bien un lugar reluciente de libertades para quienes se alinien a este juego de facultades sensitivas dispuestas desde las cúspides mediáticas.

Es este espacio de discusión, donde se da por entendido que el juicio lógico no debiese relacionarse con lo bello del objeto, principio que Gayatri Spivak de-construye en la *Crítica de la razón postcolonial*, ha sido entendido para ser ocupado y explotado a lo largo de su historia por los intereses de los *medios de comunicación*, sirviendo no sólo como un activo lugar de representación de dichas ideas, sino además un complejo territorio en el que éstas se trazan, se hacen decisivas, se transforman, se fabrican y desde donde se propagan. La pureza que propone en lo bello de Kant, es mutada, trastocada y revitalizada hacia una ideal de belleza relacionado a lo *bueno*, entendiendo que lo bueno está basado en un juicio *a posteriori*. A esta distorsión de la propuesta del filósofo alemán, se le suma un vestir de una validez *universal* a lo que es agradable, lo cual contrasta de lo bello, otorgando ribetes irreprochables de universalidad al gusto de los sentidos, el cual es subjetivo y personal.

Toda esta producción y transformación de las ideologías que emanan desde sus plataformas, no radican en conceptos aislados y separados, sino en la articulación de variados elementos en un conjunto o sucesión de significados distintivos que, silenciosa pero efectivamente, van configurando eso llamado “*gusto*” (común, popular, buen gusto, etc.), el cual no posee una identidad inmutable perteneciente a una sociedad no plenamente constituida, lo último según Laclau, lo que facilitaría la dinámica de un reciclaje modernista de las mercancías confinadas a él. Desde esta inducción, el *gusto* del sujeto se traduce como un reflejo (representación) manifiesto de su propia concepción de la vida en la sociedad, pauteando un orden axiológico retorcido por la retórica de un discurso pensado, articulado y disparado a mansalva desde los medios en cuestión; como nos plantea Stuart Hall⁵, el sistema, diseñado desde las cúspides hegemónicas, acarrea a que el sujeto, o mejor aún, la sociedad...

“... debiera hablar a través de las ideologías que hay activas (en nuestra sociedad) y que nos proporcionan los medios para “dar sentido” a las relaciones sociales y a nuestro lugar en ellas...”

Esta construcción, realizada por medio de la práctica constante de un discurso jerarquizado y un proceso colectivo inconsciente el cual es incentivado desde las plataformas comunicativas, conlleva paradójicamente a la elaboración de una conciencia social tipo *placebo*, donde los síntomas de nuestra realidad al parecer pueden mejorar mediante un tratamiento basado en la inyección de contenidos “remediales”. Finalmente, esta metodología no logra efectos directamente relacionados con soluciones de aquello que estaría causando los síntomas de la sociedad productiva (siempre y cuando que ésta no conozca que está consumiendo un placebo en lugar de una solución a sus problemas), logrando así una concepción desvirtuada e indolora de la realidad social, que sin embargo, al estar constantemente apaciguando, compensando o consintiendo las angustias, las aprensiones, la desconexión familiar y los estados abúlicos, termina siendo de nuestro completo “*gusto*”, poniendo un candado moral al bulbo gustativo del pensamiento.

⁵ Hall, Stuart., “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios culturales” ,Bogota, Envión editores, 2011:

Lo anterior va de la mano con la absorción, aceptación y proyección de referentes simbólicos que simpatizarán con elementos de la política, lo jurídico, lo moral, lo ritual (religión), la ciencia, la filosofía y el arte. Es dentro de esta última en donde el referente del “gusto” o el axioma “buen gusto” se constituyen como punta de lanza de las premisas ideológicas hegemónicas; así las ideologías terminan construyendo referentes de identificación que les permiten al individuo o colectivo social “declarar” presuntas verdades ideológicas, representándose como los auténticos propulsores de ésta, siendo en realidad el reflejo que da sentido al mundo de los objetos, la gente y los eventos forzado por el *mainstream*.

Los referentes de identificación que generan la música instrumentalizada terminan consolidando una comunidad totalitaria, como nos plantea Jacques Attali⁶, reflejando un lazo de unión del poder y los súbditos encadenados por las músicas.

“...Este poder ha sido siempre fascinado con su escucha;... escuchar, censurar, registrar, vigilar son armas de poder... escuchar, memorizar, es poder interpretar y dominar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y su esperanza...”

Desde la antigüedad vemos la preocupación por controlar la música, donde, por ejemplo, el emperador chino facultaba las formas de música asegurando el buen orden de la sociedad y vedando aquellas que puedan inquietar al pueblo⁷, sin considerar que aun no existían jerarquizaciones económicas que delinearan lo anterior, inscribiéndose con precisión como un sistema de poder, perpetuado hasta hoy y elevados a las políticas económicas que dictan el “gusto” hoy en día.

Como efecto de lo anterior, el “gusto” que emana como gas de desde las directrices del poder, dirige unilateralmente a los músicos a abandonar su condición crítica, que puede resultar subversiva, peligrosa o inquietante a la vista del mainstream, acomodándolo a un rol cortesano efectivo para la producción, compensado por el pago del valor uso de su tiempo, evadiendo el

⁶ Attali, Jacques., Ruidos Ensayo sobre la economía política de la música, México DF, Editorial Siglo XXI, 1995. Pág.16

⁷ Scriabine, Mariana., Le langage musical París, Éd. De Minuit, 1963.

descalce entre los músicos y el mainstream, no resultado esa desconexión entre arte y mercado que logró en cierto modo, el arte de Avanzada posterior al golpe de estado en Chile en 1973.

Podemos notar que, además de esa fascinación por lo bello desde la lupa de Kant, del mismo modo se entreteje el declive por lo *sublime*. Los espectáculos (show, conciertos, recitales, etc.), montajes que nunca tienen un efecto moral ni saludable como reprochaba Jean-Jacques Rousseau en *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, cada vez porfundizan mas en una frágil grandeza sustentada en el derroche de recursos tecnológicos, humanos y de marketing, que han llevado a lo más alto de la representación los gases del mercado, cargando de inciertos misterios y auras, vanalidades que tienden a una lejanía del espectador respecto a la obra, produciendo un empequeñecimiento del oyente (en este caso) frente a ésta; esta sumisión de cara a la obra, impide ir a sus espaldas y confrontar una eventual verdad disponible en si misma.

Desde otro prisma, el “*gusto*” y todas sus variaciones, también se puede leer desde la conexión con referentes anclados al control de la subjetividad y del conocimiento que son herencia de la matriz colonial, la cual se manifiesta como una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias, todo esto desde un *pensamiento de-colonial* (expuesto por W. Mignolo, A. Quijano, E Dussel). Esta conexión además direcciona a buscar referentes de superación en símbolos vigentes o extintos del viejo mundo y/o de los gases que emanan de las estructuras económicas dominante. Es por eso que vemos taciturnamente como se instalan con dulce normalidad agentes exógenos, incluso racistas, en los discursos ideológicos, dotando de cierto “sentido” a los aspectos de la existencia social, llegando a sentirse casi como normal y justo la demostración del señorío moral, social y físico de los colonizadores sobre los colonizados.

De este modo es como se va finalmente configurando el *gusto* que define la tendencia o la norma, aprobados por medio de accesorios disponibles en las redes sociales como de “likes”, “retwits”, y TT (trending topic), así también por los rancking elaborados por emisoras radiales o canales de TV, lo cual pone en superficie como los medios tradicionales de comunicación han

sido las articuladoras de una conciencia subalterna la cual

“... ha sido desplazada a la esfera política global, para que el conocimiento pueda ser transformado en dato, y para que una voluntad subalterna para la globalización pueda ser usada como justificación para la política...” nos precisa G. Spivak⁸.

De esta forma apreciamos como el direccionamiento y posicionamiento del *gusto* como referente simbólico en las masas, pone en jaque el proverbio latino *de gustibus non disputandum est* (sobre el gusto no se puede disputar), ya que este se ha presentado como la instalación de un consenso del gusto; la de una mercancía de la sensibilidad heredada, que era la salvaguardia de la elite, como denuncia Rancière⁹. A pesar de existir un pujo de superación por parte de las subculturas musicales, no es raro actualmente ver a varios músicos integrantes de éstas, inmiscuidos en un dispositivo de ascenso o superación que se relaciona con esta herencia. Esta paradoja la vemos, por ejemplo, en grupos de música que van al rescate de lo folclórico, los cuales han articulado un discurso crítico frente al mainstream o el estado post-colonial, pero a la vez, han promovido incorporaciones de corte sinfónico, como un dispositivos de superación o ascenso de su arte mismo¹⁰. Así su crítica se presenta en conflicto por sí misma, ya que resulta muy difícil derrocar a un símbolo, si este mismo es el “dispositivo derrocante”, no vislumbrando que la superación de lo anterior tiene que ver con el derrocamiento de un conjunto de jerarquías que determinaron el estatus de las prácticas artísticas y la naturaleza misma de su percepción sensorial.

Así y de acuerdo a todo lo anterior, ya podríamos intuir que el *gusto* no se genera desde un misterio o una arquebiosis (generación espontánea) a partir de una la sociedad orgánica, sino más bien es instalada en nuestras vidas como una especie de *parásito dictador* el cual nos dice al

⁸ Spivak, G., *¿Puede hablar lo subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, Volumen 39, enero-diciembre 2003

⁹ ‘La politica de la estética’: Jacques Rancière, en entrevista con Nicolas Vieillescazes disponible: <http://artecontempo.blogspot.com/2010/12/jacques-ranciere.html>

- ¹⁰ - Inti-Illimani, *La rosa de los vientos* (1999)
- Los Jaivas – *Mamalluca* (1999)
 - Voces del Checo - *A la tierra soñadora* (2007)
 - Los del Chañar – *40 años* (2004)
 - Los Llacos – *Fusiones sinfónicas para Atacama* (2014)

oído cómo y cuáles deben ser nuestros referentes simbólicos, invisibilizando nuestra real manera de hallar, concebir, disponer y disfrutar la realidad.

Finalmente, mientras sigamos entregados taciturnamente al régimen estético visualizado en *la dictadura del gusto*, que de acuerdo a lo anterior, no es más que una plácida quimera de libertad deliberada, construida y lanzada desde las agencias mediáticas y publicitarias hegemónicas, seguramente disfrutaremos anestesiados de un tierno consenso o verdad en común, que probablemente podría correr el riesgo de extinguirse al momento que decidamos apagar la tele o la radio e ir detrás de nuestros sueños que aun duermen esperando su oportunidad.

2.- Subculturas y el underground chilensis

Durante el desarrollo de los Estudios Culturales fue puesto en circulación el concepto de *subcultura*, el cual orienta su propuesta teórica hacia las juventudes de la clase trabajadora, conectadas entre sí por medio de rituales de resistencia que eran un intento simbólico para lograr espacios oponiéndose a la cultura dominante, tanto desde los contextos familiares (clase obrera progenitora) e institucionales (escuelas, empleos). Estas fueron fuertemente tocadas durante el periodo de la postguerra en Inglaterra, situándolas bajo la estructura de hegemónica de donde surge una disputa por el poder de las ideas y las representaciones culturales, iniciando un camino para hacer cara, alterar, negociar o deponer el conjunto de ideas dominantes.

Dentro de este marco es donde aparecen los primeros trabajos de investigación que tomaron a las subculturas como objeto de estudio. John Clark en su artículo titulado "*Subculture, cultures and Class*" rescatado en el libro *Resistenace through rituals*¹¹, nos habla de la autonomía subcultural de los jóvenes, la cual expresa no solo atributos distintivos de la división de ellos y sus padres, sino además del enfrentamiento con la cultura en la cual viven.

¹¹ Hall, S. y T. Jefferson (eds.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Hutchinson.

Desde este desmarque de los signos predeterminados por las esferas hegemónicas, se desdoblán distintos agentes de cambio, entre ellos la *música*, la cual es parte importante en la construcción de las identidades subculturales y parte de un fenómeno algo contradictorio, debido a que deja en superficie una disputa intrincada; *resistencia v/s incorporación*, es decir, entre las ideologías y el mercado, siendo consideradas en su dinámica sonora como manifestaciones de moda, debido a que las tendencias juveniles son seducidas por las luces que emanan desde las plataformas mediáticas y comerciales que las alimentan. Lo anterior puede producir un efecto autodestructivo ya que podría ser capaz de funcionar como catalizador económico para una disgregación de las subculturas originales, las cuales de alguna u otra forma, luchan por definirse de manera independiente y fuera de toda relación social, pero que finalmente retornan a una única realidad precisada en *última instancia* por un principio economicista, desde la mirada de Althusser.

Esta negociación sobre el sí o no incorporarse, es la que según Dick Hebdige¹² produce importantes fisuras en el proceso hegemónico, por medio de la reinterpretación de los signos ya establecidos, como forma de provocación a un mundo artificialmente naturalizado. Es entre estas fisuras o fragmentaciones distribuidas en una danza constante en el radio social, donde se establece un campo de articulación entre las distintas subculturas, distinguidas por sus nuevos o reciclados referentes. Esta articulación, como nos propone Laclau y Mouffe¹³, necesita de una presencia que se encargue de unir y dar vida coherente a los fragmentos que forman organizaciones artificiales. Dentro de éstas, desde un enfoque hegeliano, ninguna personalidad está cerrada, constituida y definida. Estas se disponen en una fluida transición donde se relacionan e influyen; fragmentada y mediada. Sin embargo este apartamiento de la totalidad se ve debilitado con los pactos sociales que buscan las formas de asociación y es aquí donde el “gusto” esparcido sobre la dermis social, ha funcionado como pegamento o presencia que fragua los diversos fragmentos, no desde la lógica, sino desde la contingencia que redacta a diario los medios para ser servidas como un coctel en el cotidiano, invitando a las subculturas musicales a

¹² Hebdige, D., *Digging for Britain: An excavation in seven parts*, The British Edge, Boston, Institute of contemporary arts, 1987.

¹³ Laclau, E / Mouffe Ch., *Hegemonía y estrategia socialista*, [1985], FCE, Buenos Aires, 2004.

participar de una coreografía social sofocada a partir de una sensibilización estética totalizante. Sarah Thornton¹⁴ cita que el término *incorporación* significaba el proceso en que un grupo subcultural o una formación discursiva, que había estado afuera o en oposición a la cultura dominante, es absorbida por dicha cultura y quebrada y neutralizada, pasando a formar parte de aquello a lo que se oponía. Así, la hegemonía involucra la propagación y continuación de ideas cuyo consenso debe ganarse y moldearse de modo que el dominio de las clases dominantes se entienda como legitimado y natural.

Ya situados en un marco teórico referencial, podemos comprender como hoy los distintos estilos que emanan y se articulan desde las subculturas, no están sujetas a ninguna garantía de infinita pureza, unos frente a otros. Las incorporaciones hoy son tomadas en un sentido de *otredad* en donde lo contrario a una resistencia no es discriminado o estigmatizado; por el contrario, las diferencias que se advierten al calificar a un – otro - constituyen una riqueza social y pueden ayudar a la progresión de las mismas subculturas. A pesar de lo anterior, eso externo que se gobierna con libertad en relación a uno mismo, igualmente puede perturbar y alterar la singularidad de una subcultura en cuestión.

Esto lo vemos con claridad en los estilos emanados de la corriente Underground. M. Maffi¹⁵, señala como la expresión se divulgó desde la década de 1960 con una vinculación a lo clandestino y conspirativo. Poco a poco, el significado se ensanchó para apuntar a una parte de la subcultura juvenil que fraguaba una nueva comprensión de sus referentes. En el caso de Chile podemos apreciar que:

“...desde la década de 1970, el underground fue el sitio desde el cual se construyó gran parte de la cultura rock chilena. Lugares como El Trolley, el Garage de Matucana o La Caja Negra, y espacios como estadios y gimnasios comunales, acogieron a manifestaciones que incluían hard rock, heavy metal, punk, trash, y otros subgéneros. Conjuntos como Tumulto, Los Vinchucas (después llamados Los Prisioneros), Electrodomésticos, Feed Back, Los Jorobados,

¹⁴ Thornon, S., *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Cambridge, Polity Press, 1995.

¹⁵ Maffi, Mario. *La cultura Underground* Barcelona: Edit. Anagrama, 1972

Los Fiscales Ad-Hok y muchísimos más, desarrollaron gran parte de su carrera musical -y en ocasiones, la totalidad de ésta- en ese ambiente. De hecho, gran parte del movimiento punk chileno, de fuerte expresión en la década de 1980, tuvo en el underground su referente¹⁶...”

Vale resaltar que no solamente me referiero a géneros asociados al formato “banda electrónica o de rock” cuando hablo de underground; también aquí confluyen y se articulan estilos y ritmos provenientes de matrices más generales como el de la música docta y de corte folclórico, las cuales en el papel dicen descostrase de las relaciones comerciales que habitan en ellas. Éstas también transitan por los subterráneos circuitos, en donde conurbanan con los estilos más reconocibles del underground.

A pesar de los distintos conflictos que mantiene con el sistema establecido la escena nacional del underground (como negaciones de permiso para tocar música, persecuciones policiales o escarnio público, etc.), estas irremediablemente han sido parte del fenómeno contradictorio que deja en superficie una disputa intrincada entre *resistencia* v/s *incorporación*. Como movimiento contracultural, en sí mismo tiene un inconveniente porque entiende que se desvirtúa en sus bases si le galantea a la cultura dominante. El asunto es que tarde o temprano (con la aspiración de que su mensaje se propague en el medio) debe emprender un camino hacia las plataformas y tecnologías dispuestas por éstos y ser *incorporado* al juego y a las condiciones unilaterales que el mercado prescribe; Por otra parte, desde una *resistencia* que se configura desde la autogestión de los recursos, se ha ido creando pausadamente pero de forma consistente, una religiosidad o recogimiento en torno a lo Underground. Cuando las acciones y estructuras se ritualizan, empiezan a crearse “normas espectrales o fantasmas” que los transforma en movimientos a veces mucho más conservadores e inundados en “auras” que la misma industria, provocando un desvanecimiento de lo orgánico de ellas, ya que no se permiten articular mecanismos que les brinden la posibilidad de emancipación. Ambas fisuras nos acercan, de acuerdo a Laclau y Moffie, a la idea de sociedad como un set de intentos precarios y fallidos por domesticar las diferencias, entre *Transiciones lógicas* que buscan mediar relaciones

entre

¹⁶ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97577.html>

conceptos y las *relaciones contingentes* que se alinean con tratar de dilucidar o determinar sus propias naturaleza.

Conclusiones

El *gusto* como una práctica discursiva, funciona como un articulador de las relaciones de las sociedades musicales. Al sostenerse en una asimetría fundamental de las diferencias, oscila para dinamizar la energía suficiente para la construcción y mantención de dogmas, y la superposición de esencialismos que inhiben el desarrollo de una mirada crítica del reperto ofrecido desde los poderes hegemónicos. Estos han llevado a cabo construcciones de elementos esencialistas de autenticidad, motivo por el cual las músicas no se hicieron populares porque hayan representados de manera auténtica a su gente, sino porque permite a la gente construir nociones de autenticidad, verdad e identidad, poniendo sus propios estándares estéticos anclados a una repetición histórica de verdades esenciales, disparadas desde las plataformas comunicativas, empeñadas en construir una sola figura literaria, obviando el sentido de fragmentación y reciclaje de referentes de las subculturas.

Detrás de la teoría de una experiencia de neutralización sensorial, capaz de estructurar una visión jerárquica del mundo junto con los grandes programas de la revolución estética, ocurre un proceso mucho más difuso por el cual los trabajadores, básicamente destinados a una vida de producción o reproducción “pasiva,” como dice Rancière, absorben los modos estéticos, formas de desconectar sus miradas del trabajo ejecutado por sus cuerpos. El rompimiento emancipista de los trabajadores nace a través de estos procesos de desprendimiento, que no son movimientos contraculturales sino formas de anular las distinciones y jerarquías en donde una condición estaba relacionada con una manera de percibir, de comunicarse y de vivir.

Finalmente, en una era donde las garantías de pureza quedan trastocadas por las fragmentaciones y las articulaciones entre los distintos grupos que expanden y retraen sobre sus referentes, la música se ha instrumentalizado como mercancía, sentido y signo, relacionándose

con el dinero, la política y trascendiendo enormemente en el ámbito del consumo para ser convertidas sus diferencias en repeticiones. Attali nos dice que...

"...ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar diferencias en su signo. Ninguna economía comercial puede desarrollarse sin reducir sus diferencias en la serie..."¹⁷

La música como instrumento de diferenciación, se ha transformado en un lugar para la repetición (reproducción en serie), llevando a las sociedades desarrolladas y en vías de ésta a...

"...una búsqueda angustiada de la diferencia perdida, dentro de una lógica de la que se ha desterrado la diferencia..."¹⁸

Son las diferencias secuestradas y amordazadas en los grandes consensos, que artificialmente de vez en cuando, se les permite ser escuchadas pero con la salvedad de que no desafinen a la música programada y transmitida desde las plataformas hegemónicas.

¹⁷ Attali, Jacques., RuidosEnsayo sobre la economía política de la música, México DF, Editorial Siglo XXI, 1995. Pág.13

¹⁸ Attali, Jacques., RuidosEnsayo sobre la economía política de la música, México DF, Editorial Siglo XXI, 1995. Pág.14

BIBLIOGRAFIA

Attali, Jacques., *Ruidos; Ensayo sobre la economía política de la música*, México DF, Editorial Siglo XXI, 1995.

Campos, José Luis. *Cuando la música cruzó la frontera de lo digital*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Emmanuel Kant: *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas. Monte Ávila 1991;

Hall, Stuart., *“Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios culturales”*, Bogota, Envión editores, 2011:

Hebdige, D., *Digging for Britain: An excavation in seven parts*, The British Edge, Bostom, Institute of contemporary arts, 1987

Laclau, Ernesto - Mouffe, Chantal., *Hegemonía y estrategia socialista*. Hacia una radicalización de la democracia. Siglo XXI, Madrid, 1987

Maffi, Mario. *La cultura Underground* Barcelona: Edit. Anagrama, 1972

Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, (2010).

Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa. 2007

Quijano, Anibal., *Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*. vol. IX, No. 9, Lima: Amauta, 1998.

Rancière, J. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones. 2010

Rancière, J. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia. 2006 Rancière,

J. *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu. 2006

Rousseau, Jean Jacques. *Carta a d'Alembert*, Santiago, LOM, 1996 Scriabine,

Mariana., *Le langage musical Paris*, Éd. De Minuit, 1963.

Spivak, G., *¿Puede hablar lo subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, Volumen 39,

enero-diciembre 2003

Spivak, G., *Historia*. Arcis, Santiago, 2013

Thornon, S., *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Cambridge, Polity Press, 1995