

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37843>

Introducción. Géneros y sexualidades, ¿y músicas populares?

María de los Ángeles Montes

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

montes.m.angeles@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5917-6428>

Silvina Argüello

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

silvinagra.arguello@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6042-5292>

Enviado 12/04/2022 Aceptado 15/05/2022

Hacer música no es una forma de expresar ideas;
es una forma de vivirlas
(Frith, 2003).

Un campo de problemas en perspectiva discursiva

En las últimas décadas, las ciencias sociales han desarrollado un enorme interés por el modo como se producen los géneros y sexualidades, así como por las relaciones de poder de las que emergen y que contribuyen a sostener o desafiar.

Y aunque es cierto que los géneros sexuales no son fenómenos meramente discursivos, también es cierto que los discursos intervienen de manera innegable en la producción de *masculinidades hegemónicas* y *feminidades enfatizadas* (Connell y Messerschmidt, 2021), por ejemplo. Y, también, que las prácticas a través de las cuales se hace género, con las que se reproducen o se disputan definiciones, tienen una dimensión significativa y, en ese sentido, pueden ser leídas como discursos. Esto es así por la doble determinación social de la que hablaba Eliseo Verón (1993): todo discurso es un hecho social —que interviene en la realidad— y todo hecho social es, en una de sus dimensiones constitutivas, resultado de un proceso de producción de sentido y, por lo tanto, puede ser analizado en clave discursiva¹.

Entendido así, discurso no equivale a texto o palabra. Discurso es una dimensión de los hechos sociales, su dimensión dialógica y semiótica. Y, como hechos sociales, no



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pueden analizarse por fuera de las condiciones sociales en las que emergen y de las que toman sentido.

Por su parte, las músicas populares son un tipo muy particular de hecho social, porque tienen una penetración enorme en la cotidianidad de las personas. En la actualidad podemos encontrar miles de personas que no leen diarios, o que no leen libros, pero es mucho más difícil encontrar personas que no escuchen algún tipo de música. Estas músicas les ofrecen relatos y sentidos con los que interactuar, con los que narrar(se) su propia experiencia. Las músicas ingresan a los hogares, a los ordenadores, a los automóviles, a los *smartphones*, con mucha más facilidad que otros tipos de paquetes significantes. A diferencia de los productos culturales creados para las élites intelectuales, las músicas populares requieren, para su apropiación, de niveles de atención variables y de competencias al alcance de sus usuarios, lo que las vuelve accesibles y adaptables a diversos contextos y usos². Así, camufladas de inofensivas, las canciones ingresan a nuestra cotidianidad y desde allí interactúan con nosotros de diferentes maneras, desde que somos tiernos infantes hasta la ancianidad.

Resulta lógico, entonces, preguntarnos por su rol en la producción, reproducción o transformación de los estereotipos de género, por ejemplo. Pero, ¿cuál sería su rol exactamente? En principio, y desde un sentido común muy elemental, podemos suponer que las músicas populares —por ser músicas que narran principalmente afectos, músicas que se bailan y se vivencian en prácticas sociales fuertemente ritualizadas, que se constituyen como la banda sonora de los vínculos sexoafectivos de las juventudes—, son un hilo constitutivo, y constituyente, de las subjetividades contemporáneas y de las relaciones afectivas entre los géneros. Partiendo de esa constatación, parece una verdad de Perogrullo afirmar la existencia de una íntima relación entre géneros, sexualidades y las músicas populares y, sin embargo, la pregunta esconde una trampa: la relación no puede ser una sola.

Todavía más cuando advertimos que la canción popular es un objeto semiótico complejo, porque se trata de un signo con una materialidad múltiple —compuesto por sonidos, palabras, *performances* escénicas, videoclips, etcétera—, y cuyas formas de apropiación, también, son múltiples —desde la escucha en reposo hasta la danza—. Y es en esas formas de apropiación donde el sentido, potencial en la canción, se realiza de manera única y productiva.

Es por esto que resulta difícil establecer, *a priori*, los vínculos entre músicas populares y géneros. Se trata de hechos sociales complejos y situados, en los que intervienen sujetos con sus prácticas reproductivas o disruptivas, a veces, contradictorias. Porque si algo caracteriza al enfoque sobre la dimensión discursiva de los hechos sociales es que restituye el lugar activo, aunque condicionado, a los sujetos.

En este *dossier* se presentan cinco trabajos que abordan diferentes corpus de análisis, constituidos por diversas músicas o apropiaciones de esas músicas, para dar cuenta de estas variadas relaciones. Sin pretender ser una muestra exhaustiva, ni representativa del total de esas relaciones, ofrecen diferentes puntos de vista que permiten vislumbrar la complejidad de las muchas interacciones posibles entre esos términos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La canción popular como indicio de un estado de sociedad

Por una parte, en la medida en que las canciones populares tienen letra, ofrecen descripciones y relatos que abordan las relaciones entre los géneros, mediadas por emociones y afectos. Los afectos, las emociones y los sentimientos son parte fundamental de las músicas populares (Hesmondhalgh, 2015). De hecho, pocos tipos de discursos tematizan tan insistentemente la dimensión emocional de la experiencia humana.

Así, inevitablemente, ofrecen ciertas versiones sobre cómo deben encarnar los afectos los sujetos: cómo se vinculan, por ejemplo, varones con mujeres, varones con varones y mujeres con mujeres, qué emociones son válidas para cada uno y cómo deben expresarlas. Aunque lo hacen en términos generalmente descriptivos, esos discursos tienen fuerza normativa porque son voces que se levantan desde posiciones de poder³. Las canciones, entonces, forman parte de la educación sentimental que ofrece una sociedad (de la Peza, 1999).

Además, en esas apuestas discursivas que son tanto las canciones como las *performances* escénicas, los artistas se erigen, muchas veces, como modelos a imitar o a desear. De modo que resulta pertinente observar qué modelos ofrecen las distintas músicas populares.

Sin embargo, no podemos asumir, *a priori*, que esos modelos son aceptados e incorporados sin resistencias. En cambio, sí podemos leerlos como la precipitación de cierto estado de lo decible en una sociedad dada, en un momento determinado. Marc Angenot (2010) llamaba Discurso Social a todo lo decible en una época y, siguiendo esa línea de pensamiento, podemos decir que las músicas populares, en su conjunto, son una muestra muy significativa de lo decible de una sociedad en relación a su cultura afectiva y a los géneros sexuales. Es así porque son la cristalización de normas y valores, y producto de relaciones de poder. Por eso, a través de su análisis, podemos reconstruir buena parte de esas axiologías e inferir las relaciones de poder de las que emergen y a las que refuerzan o cuestionan.

Esto es algo que podemos hacer desde el trabajo que nos ofrece Sara Arenillas Meléndez sobre las *masculinidades híbridas* (Bridges y Pascoe, 2014) presentes en el *glam rock* de Måneskin. Analizando dos canciones emblemáticas del grupo italiano, en el marco de los videoclips oficiales (es decir, tomando como corpus tanto las letras de las canciones como las imágenes y algunas secuencias narrativas del videoclip), la autora observa cómo el grupo italiano construye una imagen del cantante, Damiano David, y de su bajista, Victoria de Angelis, que no se corresponden con los modelos clásicos de masculinidad hegemónica y su contraparte, la femineidad enfatizada. Pero, advierte la autora, tampoco se trata de una masculinidad completamente contrapuesta a los valores hegemónicos. Propone, en cambio, pensar esa apuesta discursiva en los términos de una masculinidad híbrida. En este caso, una masculinidad que tiende a destacar aquellos aspectos de la masculinidad hegemónica que están históricamente asociados a la autenticidad del rock, como es el caso de la transgresión, pero a través de la inclusión de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

rasgos asociados a lo femenino. Es decir, introducen rasgos feminizantes en el cantante como gesto transgresor y, como tal, consistente con el mandato de transgresión de las masculinidades hegemónicas del rock. Así, lo femenino y lo homoerótico en Damiano David no es más que un préstamo estratégico para dotar al varón de autenticidad rockera. Pero, “la masculinidad híbrida en Måneskin —nos dice Sara Arenillas Meléndez— muestra la flexibilidad y las negociaciones en que actualmente está inserta esta identidad de género”.

El trabajo permite inferir el estado de crisis de hegemonía que viene atravesando la masculinidad clásica en Occidente —aquella que fuera hegemónica hasta finales del siglo XX—. Es una apuesta discursiva impensable en otro tiempo o en otra sociedad. Es sintomática, podríamos decir, de cierto dislocamiento en proceso, todavía demasiado incipiente como para habilitar una opción contrahegemónica contundente. Allí donde la hegemonía se volvió frágil, allí prosperan nuevas alternativas, hibridaciones y negociaciones. Y esta particular apuesta discursiva de Måneskin es posible por eso.

Las músicas como apuestas discursivas en la gestión de la propia identidad

Las músicas pueden ser vistas, también, como apuestas discursivas, producto de opciones que realizan los agentes en el marco de ciertas condiciones sociales de producción (Díaz, 2013). Opciones que podrán ser más o menos eficientes, pues el éxito nunca está asegurado, pero que de ninguna manera pueden pensarse como un reflejo mecánico de las relaciones de poder, aunque estas condicionen fuertemente lo decible y la posibilidad de decir de los diferentes —y diferenciados— sujetos.

Allí hay un margen de agencia, de imprevisibilidad, en el que los sujetos generizados, en el marco de lo normalizado, pueden negociar, aceptar o rechazar, el lugar que el discurso hegemónico les asigna. Y eso también ocurre en las músicas populares. Un caso paradigmático es el de Joaquín Sabina en *Lo niego todo*, que analiza María Julia Ruiz en este dossier.

Las miradas simplistas sobre las masculinidades tienden a ver en los varones blancos, europeos y heterosexuales a los sujetos automáticamente dominantes, sin advertir que el género no es ni la única configuración de poder, ni es la masculinidad hegemónica una posición permanente. Un mismo varón puede encontrarse en una posición dominante frente a las mujeres de su misma raza o clase social, y en una posición subalterna en relación a otros varones o mujeres con mayor capital económico o simbólico —dependiendo del contexto—. Y, para hacer las cosas más complejas, un mismo sujeto puede atravesar diferentes posiciones en las relaciones de poder a lo largo de su vida, como es el caso de aquellos que caen en desgracia económica, por ejemplo, o aquellos a los que la vejez les llega para recordarles que los atributos de autosuficiencia y juventud son efímeros ante la fragilidad de la vida, varones incluidos.

Este es el caso de Joaquín Sabina, quien se ve forzado a reelaborar su masculinidad en *Lo niego todo*, porque se ve imposibilitado de encarnar las características valoradas de la masculinidad hegemónica que, no obstante, supo arrogarse en su juventud. María Julia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ruiz nos invita a observar cómo Sabina se revela, ahora, ante el mandato de fuerza, juventud y autosuficiencia, reivindicando el envejecer “sin dignidad”. En definitiva, el derecho a la fragilidad. Y lo hace asociando esa vejez a la infancia, otra etapa de la vida infravalorada en la versión hegemónica de lo masculino. Incluso el erotismo es reelaborado —reemplazando al joven calavera, donjuán con las mujeres, que rehúye al compromiso y que solo se enamora de la que lo ha dejado—, para ser reemplazado por la figura del “viejo verde”.

La apuesta de Sabina no es común en las músicas populares porque, claro está, los sujetos que la industria musical prefiere para subir a los escenarios no son los ancianos. Pero Joaquín Sabina supo construir un público fiel a su personaje, en su etapa de varón joven, blanco y heterosexual, y eso le permite, hoy, conservar su posición enunciativa a pesar de no encarnar ya, por completo, la masculinidad hegemónica.

Es interesante reparar en lo que esto ilustra de las relaciones que se establecen entre géneros, sexualidades y músicas populares. No debemos asumir que los sentidos que se ponen a andar en las canciones responden de manera homogénea a la norma. Existen fisuras por donde el sentido discurre, dislocamientos en las identidades, reposicionamientos y negociaciones. Y, a veces, cuando las condiciones están dadas, un anciano copa un escenario, toma la palabra y canta su versión de lo que es bello, bueno y valioso en esa particular etapa de la vida.

Al igual que en el caso de Måneskin, la apuesta de Sabina no es completamente disruptiva. Recupera, al mismo tiempo, algunos elementos de continuidad con esa masculinidad transgresora de su juventud. Se trata de apuestas negociadas, y sería un error pensarlas como unidades del todo coherentes.

Las músicas como herramientas de transformación social

Lo anterior nos lleva a una constatación: no hay un más allá con músicas irremediablemente reproductivas y un más acá con músicas plenamente emancipatorias. Lo que hay son apuestas discursivas en un contexto de posibles, atravesadas por las mismas contradicciones que atraviesan a los sujetos⁴.

Ni son tan coherentes, ni su objetivo es necesariamente político, aunque sí lo sea su efecto. Con esto queremos señalar que el hecho de que unas músicas propongan modelos de masculinidad o femineidad más o menos disruptivos o negociados no significa que el objetivo de quienes producen esas músicas sea modificar las relaciones de poder que habitan. En muchos casos se trata, simplemente, de estrategias para construir una imagen valorada de sí. El efecto político es, en muchos casos, un efecto colateral de la propia apuesta significativa, pero no necesariamente un objetivo de sus productores⁵.

En otros casos, en cambio, las canciones sí son concebidas como armas de intervención política contra la dominación patriarcal. Por ejemplo, en las canciones que se vuelven *hits* de manifestaciones, marchas o revueltas, como las que se escuchan en cada marcha de *Ni una menos*. María Soledad Funes y Muriel Troncoso nos invitan a reflexionar, en este dossier, sobre el uso del lenguaje en un cántico que se entona con frecuencia en las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

manifestaciones para reclamar justicia por la violencia de género en Argentina. Y analizan cómo la elección de determinados pronombres constituye una estrategia discursiva para interpelar a la sociedad en su conjunto y no únicamente a las mujeres.

También es revelador, en este sentido, el trabajo de Sebastián Wanumen Jiménez sobre la producción del músico bogotano César López, quien tiene una vasta producción musical en la que memorializa a las víctimas del conflicto armado en Colombia y denuncia las violaciones de los derechos humanos. Lo hace desde sus canciones, pero también lo hace desde sus intervenciones en la vida pública y en la creación de instrumentos musicales. Tal es el caso de la escopetarra, un híbrido entre fusil y guitarra que busca poner en evidencia la disimulada relación entre violencia y cultura. Un instrumento que propone transformar la guerra en música. Su apuesta discursiva tiene una intención política evidente en relación con la situación colombiana, pero tiene, también, una dimensión política subyacente en relación con la cuestión de género. Las canciones de López buscan ayudar a las víctimas y familiares a atravesar el trauma y, en ese gesto, se instituyen como tecnologías del cuidado. Se trata, como sostiene el autor, de

un hombre de clase media, educado en una sociedad machista, que a través de intervenciones artísticas ha desvirtuado y repensado la ausencia del cuidado en la masculinidad. Sus obras musicales y proyectos sociales son una invitación a cuidar de las demás personas a través de recordar las víctimas del conflicto armado y evitar la violación de los derechos humanos en un futuro.

El enunciador asume una posición de cuidado y reparación en relación a familiares y víctimas, y se construye, tal vez sin proponérselo, desde una masculinidad que rechaza la violencia y niega la relación naturalizada entre las tareas de cuidado y el género femenino.

Las músicas populares hechas cuerpo

Pero los vínculos entre músicas, géneros y sexualidades no terminan allí, porque el sentido de los signos se realiza en las prácticas de apropiación de sus usuarios. La recepción, lejos de ser una mera decodificación, es un proceso de producción de sentidos que involucra apuestas por parte de los públicos, que también pueden ser leídas en clave discursiva. En el caso de las músicas populares, además, es así en al menos dos niveles.

Por una parte, brindan a los públicos relatos que estos pueden utilizar para dar sentido a la propia experiencia afectiva (Spartaro, 2016); y, por la otra —en un nivel más macro—, las músicas se organizan en géneros o campos que son percibidos por los usuarios de esas músicas como grandes configuraciones de sentido a las que se asocian ciertas cualidades y valores (Díaz, 2013), y cuyo consumo permite adherir esas cualidades y valores a sus propias *narrativas identitarias* (Vila, 1996)⁶. El consumo de determinadas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

músicas es, entonces, una forma de producir la propia identidad social y, en ese gesto, también alteridades.

Y aquí hay que tener precaución, nuevamente, de no simplificar las relaciones. Determinados géneros musicales no se conectan, de manera mecánica, con determinados públicos. Porque los públicos son agentes activos en la producción de sentido.

Esto lo ilustra claramente Natalia Díaz en su trabajo, incluido en este dossier, sobre las estrategias de visibilización de alteridades sexogenéricas en el campo del folklore argentino. Históricamente, el folklore se ha asociado a la conformación del ser nacional, el cual, diseñado desde las élites de poder económico y cultural, se identificó con el ruralismo, la masculinidad, la heterosexualidad y los valores religiosos del catolicismo. Esto determinó los tópicos de las canciones folklóricas, su tratamiento lingüístico, los géneros musicales que incorporó (Díaz, 2009), los enunciadores prototípicos —varones criollos heterosexuales—, la vestimenta y la danza.

Porque las músicas populares son músicas que tienen prácticas de apropiación específicas que también tienen sus normas —la danza, el pogo, etcétera—, formas de vivenciar la experiencia musical. Al respecto, señala la autora que las imágenes de género dominantes en las danzas folklóricas son el gaucho viril, fuerte y galante, y la china sumisa, delicada y donosa.

A pesar de esto, Natalia Díaz observa que

en los últimos años han surgido en el campo del folklore agentes que proponen otras vidas para ser narradas por las músicas y las danzas folklóricas. Existencias que se corren del sujeto blanco, heterosexual, cisgénero y predominantemente varón, que ha sido sostenido por el discurso del folklore desde su conformación.

Profesores de danza transgénero, organizaciones para la visibilización del folklore no binarie, gauchos drag, etcétera, comienzan a habitar esos roles y espacios tradicionales para romperlos y reescribirlos. Algo de ese ser nacional les interpela, todavía, y algo les genera contradicción. Y es allí donde deciden cuestionar la tradición e intervenir, con sus maneras de ser, de bailar y estar en el mundo por fuera de la norma, pero dentro del folklore. Hacen discurso en sus prácticas, en sus cuerpos, y hacen política, también.

Las músicas populares son, entonces, objetos complejos en su composición, en los que resuenan complejas relaciones de poder y que involucran complejas prácticas de apropiación donde los sujetos se juegan, caso a caso, canción a canción, buena parte de su construcción identitaria. Los géneros y sexualidades son apenas parte de ellas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bridges, T. y Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246–258.
- Connell, R. W. y Messerschmidt, J. W. (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto (Traducción de Barbero, M. y Morcillo, S.). *RELIES: Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, (6), 32-62.
- de la Peza, M. del C. (1999). El bolero y sus formas de decir el amor. *Anuario de Investigación 1998*, 233-251.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El oído pensante*, 1(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, M. (2014). Estudios de género y diversidades sexoafectivas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído pensante*, 2(2). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7443>
- Madrid, A. (2016). Más que “tontas canciones de amor”: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. En M. Tupinambá de Ulhôa y S. L. Pereira (Orgs.), *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio Digital.
- Montes, M. de los A. (2016). Dime qué tango quieres y te diré quién eres. *La Trama de la Comunicación*, 20(1), 143-161.
- Spartaro, C. (2016). “Esa canción cuenta mi historia de amor”: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones. En M. Tupinambá de Ulhôa y S. L. Pereira (Orgs.), *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio Digital.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista TRANScultural de música*, (2). Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ Sin ser esta la única, ni la mejor. La lectura en clave discursiva es, apenas, una de tantas posibles.

² Podemos decir, siguiendo a Bourdieu (2011), que las músicas populares son bienes simbólicos generalmente más cercanos al campo de la gran producción que al campo de producción restringida, aunque esto varía de unas músicas a otras.

³ El mismo escenario otorga una posición de superioridad simbólica en relación con el público, al igual que la exposición mediática. No en vano es una industria fuertemente habitada por varones. Aunque el *marketing* se ha ocupado de que la industria musical produzca una música para cada tipo de público, no necesariamente esos públicos participan en la producción de esos discursos. Paradigmático es el caso de las baladas románticas pensadas para las mujeres, que son escritas, cantadas, producidas y comercializadas por varones, desde su perspectiva masculina (Madrid, 2016).

⁴ Liska (2014) llama la atención sobre esta tendencia al reduccionismo analítico, que concibe a las músicas populares en clave dicotómica en su relación con las formas de dominación, especialmente, las ligadas al género. Desde esta mirada dicotómica habría músicas reproductivas del orden patriarcal, por una parte, y músicas emancipadoras, sin percibir que la cuestión es más compleja, que las prácticas sociales están plagadas de contradicciones, y que los sujetos están atravesados por estas.

⁵ Es usual observar en los medios de comunicación masivos o en redes sociales, por ejemplo, los reclamos hacia los artistas relativamente críticos, o críticos en relación con algunos aspectos de las formas de dominación, por no ser lo suficientemente subversivos. En especial, en la cuestión de género. En los últimos meses hemos observado ese reclamo a Residente (Puerto Rico), en su disputa con J Balvin, a quien acusó de racista. Ante esto, algunos detractores acusaron a Residente de vivir lujosamente —no ser crítico del capitalismo— y de utilizar metáforas denigrantes hacia las mujeres. Lo cierto es que Residente construyó una imagen de sí como un artista políticamente comprometido con causas tercermundistas frente al poder norteamericano, pero nunca prometió combatir el orden patriarcal, ni desclasarse. Lo mismo ocurre frecuentemente con La Mona Jiménez, referente del cuarteto cordobés (Argentina), a quien se lo juzga ferozmente desde los sectores intelectuales por ser un artista que denuncia la exclusión de los sectores populares, pero que vive lujosamente. También se le ha cuestionado el tratamiento cosificante hacia las *fans* en sus bailes, como si el hecho de ser empático con la situación de exclusión, principalmente económica, de los jóvenes de sectores subalternos, lo obligara a él a vivir en la pobreza o a luchar contra el patriarcado. Pero la realidad es que las resistencias, los cuestionamientos al orden social que se producen en gran parte de las músicas populares no forman parte, necesariamente, de un programa político amalgamado y todo coherente. Y esto vale también para los públicos de esas músicas.

⁶ Por ejemplo, entre los milongueros cordobeses, el tango se asocia a la argentinidad, a la nostalgia, al romanticismo y a cierta calidad poética que opera como mecanismo de distinción social en las apropiaciones de su público frente a otros (Montes, 2016).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional