

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 1

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 09/08/2017

[Suena “Despacito”: <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>]

Lo tengo en karaoke. Como no dan bola, digo, no deben saber la letra. “Pasito a pasito”...

Buenas noches. 3.100.876.863 repeticiones en youtube. Cifra tomada hoy a las 15.45, o una cosa por el estilo. También había en ese momento 280.156.167 visionados, como se dice ahora, en youtube de la versión de Justin Bieber. Era la versión de Bieber con Ariana Grande, no sé si hay más; digo, hay mil quinientas versiones. En algún medio ponía que ya había alcanzado los 4 mil millones de reproducciones, lo cual equivale, si no me falla la memoria y la estadística, a algo así como el 70 o 76% de la población del mundo que ha visto el video



de “Despacito”. De ahí que entonces tengamos que recurrir a un viejísimo afiche de años en los que éramos más cultos, más elitistas, más despreciativos con los fenómenos de masas, que decía: “25 mil millones de moscas no pueden estar equivocadas, coma caca”. Y de ahí quedó ese eslogan para referirse a los sucesos de masas: tantos millones de moscas no pueden estar equivocadas. Inclusive sobre ese tipo de afirmaciones, sobre la afirmación de la mera multitud, de la mera masividad, se coloca, se construye un

edificio de, provisoriamente llamémoslo así, legitimación populista; esto es, si a tanta gente le gusta por algo debe ser. Y es una de las cosas que intentaremos desmontar en el curso de estas semanas.

Estamos sí en un momento bastante particular de la cultura de masas en la que, por ejemplo, no se cuentan más los discos. ¿Cuánto vendió Fonsi? No tengo la menor idea. ¿A alguien le importa? Ya no. Todavía siguen existiendo discos de oro, discos de platino, sigue

habiendo cosas llamadas discos, pero en realidad ya no es tan importante, hoy estamos contando las bajadas, los *visionados*. Esto es, hemos pasado, hemos seguido un circuito que arranca en el momento en el que la música se formaliza, se institucionaliza, un momento en el cual el peso es el concierto, esto es, la ejecución en vivo, ejecución que está restringida solamente para ciertos públicos, la aristocracia primero y la burguesía después, y es muy interesante porque en realidad seguía habiendo música popular, en el sentido de música producida, música consumida, música gozada por las clases populares, pero en el momento en que la música pasa a ser representación de concierto se vuelve una suerte de artificio en el cual la pura legitimidad pasa por la música de, primero la aristocracia, luego de la burguesía. Y ese es el concierto. De pronto, a comienzos del siglo XX, finales del XIX, comienzos del XX, aparece lo que ustedes saben muy bien Benjamin llamó la época de la reproducción técnica. Entonces aparece el disco y ahí aparece ese objeto material que funciona como mediador entre la obra, digamos, entre el productor, el ejecutor, y el público. Hay una mediación material llamada disco; disco, cassette, compact, magazine, pónganle lo que quieran. Escuchar música implicaba poseer objetos, tener una discoteca. Hoy hemos superado ese estadio, no hay más mediación material. Hay una suerte de reproducción inmediata e inmaterial. Sigue habiendo un reproductor, pero sin embargo ese reproductor puede muy bien no tener cargado absolutamente nada de música y simplemente buscar vía spotify una inmaterialidad virtual que permite esta reproducción global.

¿Qué quiero decir con todo esto, entre muchas otras cosas? Quiero decir que un hit de los años 50, como pudo haber sido “Rock alrededor del reloj” de Bill Halley y sus Cometas, tenía que medirse en cantidad de discos. No podía medirse en cantidad de bajadas porque no existía el concepto de bajada, pero especialmente no podía alcanzar públicos globales y de masas con la escalofriante suma de 3.100.876.863 repeticiones; digo, es escalofriante. Por supuesto que no es ninguna novedad, comenzamos la preparación, la introducción a esta reunión pasando algunos hits; pasamos algo de Bruno Mars. Hay mucho más, por supuesto, podríamos hacer una larga lista de hits. Por ejemplo, uno un poco más... bueno, uno que está compitiendo ahora.

[suena J. Balvin, “Mi gente”, en <https://www.youtube.com/watch?v=wnJ6LuUFpMo>]

Pero éste es anterior:

[suena “Macarena” por Los del Río: <https://www.youtube.com/watch?v=anzZNp8HIVQ>]

Es muy gracioso ver a estos tipos. Realmente comparar el sex appeal de Fonsi y Daddy Yankee con el de Los del Río es muy jodido, sería muy alevoso hacerlo, no lo vamos a hacer. ¿Por qué “Macarena”? Ustedes deben conocer a “Macarena”. “Macarena” ya cumplió más de 20 años, y “Macarena” fue hasta la llegada de “Despacito” el gran hit global latino. Esto es un adjetivo que le tenemos que adosar. “Despacito” no solamente es el más grande hit global de la historia de los hits globales, sino que para colmo es latino. ¿Dónde arranca esa idea de hit latino? Arranca entre otras cosas en “Macarena” en 1994-1996, que es cuando la música de “Macarena” llega al Superbowl. Pero insisto con esta idea del hit veraniego, la condena pop del hit veraniego tiene muchos más ejemplos, latinos...

[suena Michel Teló, “Ai se eu te pego”:
<https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>]

Pero a Michel Teló apenas lo vieron 762 millones de bajadas, no vale la pena. Vamos a cosas que realmente valen la pena.

[suena “Gangnam style” por Psy: <https://www.youtube.com/watch?v=mIQToVqDMb8>]

¿Alguien se acuerda de esto? Maravilloso. Esto hace apenas 5 años era el hit global más visto, pero era hit global coreano. Esto saben que se llamó el k-pop, el pop coreano, y en ese momento todo el mundo hablaba de pop coreano, se hacían notas sobre el pop coreano, y ahora... ¿alguien sabe algo más del pop coreano en los últimos...? Sí, por supuesto que sí, hay orientólogos... Les digo más, una candidata a decana de esta facultad fundó su carrera académica sobre los estudios coreanos. Hay que prestarles atención a los coreanos fuera del Bajo Flores. En el año 2012 esto había tenido 2 mil millones de reproducciones que en el año 2017 habían llegado a 2.894 millones de reproducciones; también, poca cosa, digamos. Y sin embargo se trata de hits del verano; esto es, es posible que en el 2018 tengamos otro hit del verano que en una de esas es el pop esloveno, pongámosle. De golpe descubren los eslovenos que tienen algo de sex appeal, le ponen una máquina de ritmo que será coreana o latina según lo que la ola indique y tendremos entonces un nuevo hit global. Ustedes dirán: bueno, pero no hay que ser despreciativo; tantos miles de millones de moscas no pueden estar equivocadas.

A ver, vamos a entrarle por otro lado, vamos a dar un gran rodeo, porque además tantos lo vieron en el programa, lo vieron en el anuncio que hicimos en facebook, acá hay una idea en torno de los 50 años. Estas primeras reuniones normalmente las hacemos en base a

efemérides o funerales; esto es, celebramos con la primer clase el cumpleaños de algo, los 20, los 30, los 40, los 50, o la muerte de alguien, qué sé yo: se muere Spinetta, clase con Spinetta; se muere Favio, clase sobre Favio; se muere Mercedes Sosa, clase sobre Mercedes Sosa. Estuvimos a punto de hacerla sobre Charly García, pero nos pareció jodido. Decía entonces, vamos a dar una vuelta que en este caso tiene un poquitito más de 50 años, pero también implica un hit de masas y un hit global.

[suena Julie Andrews en “My favorite things”:
<https://www.youtube.com/watch?v=0IagRZBvLtw>]

¿La conocen? [Sí] “Siiiiii”. No fue un sonoro “Siiii”. Tiene razón la malvada de la doctora Silba. ¿Quién recuerda el nombre de la película? No, no, vos lo sabés. ¿Todos se acuerdan? (*The sound of music*) ¿Es cierto? No, “La Novicia Rebelde”; está bien, ya. No había que ser tan desconfiado. Decíamos entonces, este tema [suena] se llama “Mis cosas favoritas”, “My favorite things”, es una de las escenas del comienzo de la película. La película se estrenó en 1965. En realidad, esto tiene un poquito de trampa histórica, porque venía de una comedia musical, originalmente presentada en Broadway, que se llamó “The sound of music”, cuyos autores fueron Richard Rodgers y Oscar Hammerstein, famosos compositores de comedias musicales. Decía, había sido una comedia musical muy famosa en Broadway, finalmente se filma y se estrena en 1965. Ahora bien, la película primero no pega tanto y después empieza a crecer e inmediatamente largan la banda de sonido, en 1965, y la banda de sonido empieza a vender en esa cosa que funcionaba como mediación material llamada discos, empieza a vender, vender, vender, y llega al número 1 en el Billboard el 1 de mayo del 65 y ahí se queda hasta el 16 de julio de 1966. Mientras que en el Reino Unido, en Gran Bretaña, la banda de sonido de “La novicia rebelde” llega al número 1 a mediados del 65 y se queda ahí hasta 1968. Boludo, otra que 2 mil millones de moscas. 3 años en el chart. De los cuales ocupó 70 semanas el número 1, y es hasta hoy el récord, el disco más vendido, no más vendido en cantidad de unidades, sino el disco con mayor duración en el número 1 del chart británico hasta nuestros días. Insisto, 70 semanas como número 1. Sube del 1, va del 1 al 2, del 2 al 3, 1, 1, 1, así durante 4 años, 65, 66, 67 y 68. En Noruega estuvo 73 semanas en el puesto número 1. O sea, esto fue también un éxito de masas. Éxito de masas que es contemporáneo a muchas otras cosas. Perdón, hace falta que diga... película pedorra si las hay. ¿La vieron? ¿No la vieron? A ver, películas clásicas que todo el mundo debe ver: “El acorazado

Potemkin”, “Casablanca”, “El ciudadano”. “La novicia rebelde”, boludo. A ver, es una de esas películas que hay que ver sí o sí. Película pedorra si las hay, tan pedorra que la tengo en dvd, la tengo en la computadora, tengo el longplay y para mi vieja fue el primer cassette (se acuerdan de los cassettes, ¿no es cierto?): en 1969, un día de la madre, mi viejo le regala el reproductor de cassettes y con el reproductor viene el cassette de “La novicia rebelde”; película que a todo esto habíamos visto en el cine toda la familia como en misa. Algo pasa en esa película para que... Ah, perdón, durante varios años la película además fue la película más vista de la historia del cine, hasta que vienen los grandes tanques de los años 70, “Star Wars” por ejemplo. La película que destronan es a “La novicia rebelde”, no a “Casablanca”; “La novicia rebelde” fue durante muchos años la película más vista de la historia del cine.

Apenas dos años antes, en el momento en que la banda de sonido era todavía sólo una comedia musical, aparece esto.

[suena “My favorite things” por John Coltrane: <https://www.youtube.com/watch?v=qWG2dsXV5HI>] Ese es John Coltrane, del cual se cumplen 50 años de la muerte. Coltrane murió en 1967 después de una prolífica obra, pero especialmente densa entre 1959 y 1967. En 1963 graba esta versión de “My favorite things”, el tema que antes escuchamos por Julie Andrews y ustedes... en otra situación, una situación más de cámara y no de masas, hubiéramos pasado los 16’30” escuchando “My favorite things” y prestando atención al mecanismo. ¿En qué consiste el mecanismo al que somete Coltrane, que Coltrane produce sobre el standard? Esto es, hay una canción, una canción que es un éxito de masas, que va a ser todavía más éxito de masas, y Coltrane la toma y la descompone, la desarma, la deconstruye. Fíjense que en los 48 segundos que escuchamos la melodía como que ronda, como que amenaza, como que se insinúa, y sin embargo Coltrane no la ataca, porque lo que va a hacer es desarmarla, deconstruirla, alargarla, improvisarla. Además de la grabación original, que es ésta, hay muchas otras versiones en las que Coltrane graba “My favorite things” o ejecuta “My favorite things”; cada una es distinta de la otra. A pesar de que Coltrane graba, esto es, somete la producción musical al artilugio de la reproducción técnica de la que hablaba Benjamin, cada vez es distinta, cada vez la hace distinta, porque no hay partitura, porque lo que hace Coltrane es jugar con esa melodía original, descomponerla, deconstruirla, insinuarla, etc.

Hay también acá sin duda algo bastante reconocible y es que si “My favorite things” podría ser parte de la banda de sonido de uno de los discos más vendidos de la historia, el disco de Coltrane no iba a ser uno de los discos más vendidos de la historia. Para ser más preciso, ¿quién lo había escuchado antes de hoy? Como público de masas somos bastante limitados, claramente somos un público de élite; apenas 5 personas en esta sala habían escuchado “My favorite things” por John Coltrane. Y sin embargo es música popular. Claro, el jazz, que se origina como música afroamericana, como música radicalmente popular, música que procede del esclavismo y de la herencia del post esclavismo y que es llevada del sur profundo de Estados Unidos al norte a través de la migración del pobre; el negro pobre migra hacia el norte y lleva el jazz. Y en un momento el jazz entonces sí se vuelve la música popular de masas de los Estados Unidos entre los años 20 y 40. Inclusive viaja por el mundo, hay una suerte de, no voy a decir globalización, pero sí de transnacionalización del jazz. En Europa el jazz es escuchado como, justamente, música negra, como música afroamericana, por lo tanto revestida del significado de exotismo que tiene esa África inaprensible para el oído europeo. Vamos a volver sobre esto no el día de hoy, sino en otra reunión. Decía entonces, esa música que, originalmente, es profundamente popular en el sentido más limitado de la proveniencia de las clases populares, en este caso los negros norteamericanos, hacia fines de los años 50 se ha vuelto música de élite. ¿Qué quiere decir con música de élite? A ver, es complicado, porque la música de élite puede dar lugar a por ejemplo esto, que es otra de las grabaciones de las cuales participa Coltrane, pero que es de Miles Davis.

[suena “So what”, en Kind of Blue: <https://www.youtube.com/watch?v=zqNTltOGh5c>]

Este es uno de los discos más vendidos de la historia del jazz. Hablamos de 2.000.184.000... no. Hablamos de sólo 2 millones de placas. Entonces fíjense qué interesante, porque estamos frente a un fenómeno de élites que implica a 2 millones de boludos. Para ser élites son bastante masivas. Digo, tenemos un problema bastante serio cuando trabajamos con estas palabras. Hemos usado popular, lo remitimos a lo afro, nos limitó con las masas; usamos masas y hablamos de entre 2 millones y 4 mil millones, podríamos bajar un poquito más. Hablamos de élites y nos encontramos con élites de más de 2 millones de personas. Digo, hay todo un problema en torno de cómo definimos estos conceptos. *Kind of blue*, que así se llamó el disco de Miles Davis de 1959, es una especie de punto más alto de la transformación que el jazz está sufriendo en esos años. El jazz abandona esa condición de

música de masas por excelencia de la cultura norteamericana y comienza un proceso de transformación en el que va a transformarse más en música de las élites cultas, tanto norteamericanas como fuera de los Estados Unidos. Música en algunos casos importante para los propios músicos; esto es, sabrán que en la evolución del rock de los años 60, los grandes creadores insisten en citar a Miles Davis como uno de sus inspiradores.

Coltrane participa de esta grabación, como les dije. En un momento Miles Davis lo echa de la orquesta a patadas, según dijo explícitamente, porque Coltrane estaba absolutamente reventado por la heroína y por el alcohol. Finalmente se rescata, vuelve a las andadas, vuelve a grabar, y en 1963 graba esto, que no podemos escuchar por completo. En 1963 el Ku Klux Klan (saben de qué estoy hablando, ¿verdad?) pone una bomba en una iglesia en Birmingham, Alabama, donde mueren cuatro niñas. E inmediatamente entonces Coltrane graba una canción de su autoría que se llamó “Alabama”.

[suena “Alabama”: <https://www.youtube.com/watch?v=saN1BwLxJxA>]

No hay letra”, el tema es puramente instrumental, y sin embargo se oye en “Alabama”, se escucha en “Alabama” al pastor, al predicador que está lamentando y que está llorando la muerte de esas cuatro chicas sin decir una sola palabra. Por supuesto que esto sería mucho mejor escucharlo completo, escuchar la intensidad que Coltrane pone en este tema, que le permite a Miles Davis, años después a la muerte de Coltrane, decir lo siguiente:

“La música de Coltrane representó para muchos negros el fuego, la pasión, el odio, la ira, la rebeldía y el amor que ellos mismos sentían, sobre todo los jóvenes revolucionarios negros de la época. Él expresó mediante la música lo que Stokeley Carmichael, los Panteras Negras y Huey P. Newton decían con palabras, lo que Amiri Baraka decía con su poesía. Era el abanderado del jazz, entonces ya por delante de mí. Tocaba lo que ellos sentían en su interior y manifestaban en los disturbios, en ese burn, baby, burn! que en este país se repetía por todas partes durante los años sesenta. Para muchos jóvenes negros significaba la revolución: peinados afro, túnicas dashiki, Poder Negro, puños alzados al aire. Coltrane era su símbolo, su orgullo; su hermoso, negro y revolucionario orgullo”.

A uno le cuesta, claro, acostumbrado, pensando en tiempos más recientes en los cuales la relación entre música popular y política aparece como mucho más explícita, cuesta reconocer eso en una melodía de 5 minutos en las cuales apenas una batería, un contrabajo, un piano y

un saxofón van desgranando lo que parece ser una predicación, una plegaria. Y sin embargo, para la cultura negra de los años 60 Coltrane era un símbolo de la rebelión contra el poder blanco, era un símbolo de los movimientos por los derechos civiles; un tipo cercano a Malcolm X, un tipo cercano a Martin Luther King, mueren casi al mismo tiempo. Esto entonces, insisto, nos deja con dos problemas, uno que acabamos de marcar: qué pasa con esta idea del jazz originalmente música popular que se transforma en música de élites y sin embargo siendo música de élites puede ser la representación política de toda una raza. Por otro lado, sobre lo cual vamos a volver, repito, música negra. Más, de negros pobres. Miles Davis era la excepción, Miles Davis era un tipo de la clase media negra, padres profesionales. La mayoría de los músicos del jazz, los más importantes de la historia del jazz eran negros pobres. Hay que esperar hasta generaciones más recientes; por ejemplo, han escuchado hablar de los Marsalis, Branford Marsalis, Wynton Marsalis. ¿Escucharon hablar de ellos, los escucharon tocar? Wynton Marsalis tocó con Sting por ejemplo hace 20, 30 años. ¿Qué pasa? Ya son hijos de músicos. ¿Se entiende? Es una nueva generación, ya no proceden de la pobreza negra, la pobreza negra no hace más jazz, ¿qué hace? Rap. Rap y hip-hop, fundamentalmente.

Quedémonos con esto. Esto es un ejemplo que descubrí ayer y que me pareció maravilloso.

[suena publicidad del festival de jazz de San Francisco:
<https://www.youtube.com/watch?v=32OaLNdRXgg>]

Hay varias cosas acá, por ejemplo esa relación entre negritud, música popular, masas, élite. También descubrí la cita en un texto muy lindo de un colega español que se llama “Los chicos malos no escuchan jazz”. ¿Qué pasa? La música no es solamente una cuestión de géneros, historias, narrativas; no, también es una cuestión de clases, pero también es una cuestión de identidades que además van variando. Y entonces esos chicos malos que ven un *pedestrian*, como dice ahí, pero un *white pedestrian*, no lo pueden asustar escuchando jazz, lo tienen que asustar escuchando hip-hop o rap.

Dice Stuart Hall en un famoso texto, “¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?”, en el que discute a lo largo de varias páginas la cuestión de la presencia de lo negro en la cultura popular, en la cultura popular negra en particular, y cómo hay varios significados y cuestiones y conflictos dando vueltas por ahí, dice al comienzo que hay que prestar mucha atención a

cómo lo negro se construye como una especie de fetiche primitivista; la idea de que aquí aparece una relación con lo primitivo, lo original, lo visceral, lo carnal, lo corporal. Voy a volver sobre esto, y también volveré sobre esto cuando hablemos del tango dentro de unas cuantas semanas. Como una construcción moderna que remite, coloca a lo negro en el lugar de lo primitivo. En segundo lugar, dice Stuart Hall, y ahora cito: “las formas en la que la gente y las comunicaciones negras, y sus tradiciones aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas. Sin embargo, seguimos observando, en las figuras y repertorios de las que la cultura popular se nutre, las experiencias que están detrás de ella”. Esto es algo que, a esta altura de sus carreras, después de tantas teorías de la comunicación y de la cultura, ustedes tienen muy claro. Es decir, la cultura popular representa, deformando, incorporando, desautenticando (por decirlo de alguna manera). ¿Cómo está lo negro en la cultura popular negra? Nuevamente, deformado, incorporado, adecentado, desconflictivizado. Lo negro se incorpora a la cultura de masas limando sus rasgos ásperos, sus rasgos irritantes. Lo vamos a ver muy rápidamente con el reggaetón. Sin embargo, dice Stuart Hall, a pesar de esa operación de deformación, incorporación, sigue estando ahí, por detrás, las experiencias de las que la cultura popular se nutre. Esas experiencias populares, o en este caso etnificadas, las experiencias afroamericanas de las cuales la cultura popular se nutre. De alguna manera, aún con la operación de deformación, incorporación, adecentamiento, esa experiencia negra sigue por detrás de la representación que la cultura de masas hace de ella. En cuarto lugar, dice Stuart Hall, en clara relación con lo anterior, la cultura popular es el teatro de los deseos populares. Acá el acento no lo voy a poner sobre populares, lo voy a poner sobre deseos, porque esta cuestión del deseo es algo que volverá reiteradamente a lo largo del curso. La cultura popular, o la cultura de masas está queriendo decir más bien Stuart Hall, como espacio del deseo; espacio, es decir, psicoanálisis básico, de aquello que falta, por lo tanto se desea.

Otra señal que hace Stuart Hall respecto de la cultura popular negra es cómo esa aparición del negro en la cultura de masas normalmente desplaza el logocentrismo que organiza la cultura occidental. ¿Qué quiero decir con esto? Que nuestra cultura, lo van a ver claramente con Aníbal Ford en uno de los prácticos para los que todavía falta, nuestra cultura se organiza en torno de la letra, en torno de la lectoescritura. Entonces, el lugar que la cultura de masas, la manera como la cultura de masas vuelve a poner en escena lo corporal es crucial para

entender su éxito, su eficacia, su pregnancia. En el caso de la cultura popular negra más todavía; pareciera que no hay cultura popular negra, no hay representación de lo negro en la cultura de masas contemporánea sin la presencia muy potente del cuerpo. Y lo vamos a ver claramente ejemplificado dentro de apenas un ratito.

Decía cuando empecé que a esta serie nos la organizan las efemérides: se muere Coltrane en 1967 y en el mismo año, para ser más preciso no me acuerdo qué día de julio de 1967 sale este disco.

[suena “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”:
<https://www.youtube.com/watch?v=guiNy0jSKkI>]

Un disco al que unánimemente la crítica acusa de haber cambiado la dirección de la música popular contemporánea, nada más y nada menos. Es unánime, eh. En realidad hay diferencias, hay quien dice que todo esto ya estaba en *Revolver*, que no es *Sgt. Pepper’s* la gran novedad. Pero en general, bueno, queda mejor, porque hay muchas más cosas, como vamos a ver ahora en un momento. Quedémonos con *Sgt. Pepper’s*, el disco que cambia la dirección de la música popular contemporánea. Permítanme ser obsesivo: sin embargo, detrás de *Sgt. Pepper’s* hay un eslabón perdido que vamos a reconocer aquí.

[suena “Roll over Beethoven” por Los Beatles:
<https://www.youtube.com/watch?v=JKWah5toUIA>]

¿Qué es esto?

[suena “Roll over Beethoven” por Chuck Berry:
<https://www.youtube.com/watch?v=kT3kCVFFLNg>]

Efemérides y funerales: Chuck Berry se murió este año. No es un eslabón perdido, es una forma figurada de decirlo. Detrás de Los Beatles está Chuck Berry, es decir, otra vez, un negro. ¿Saben cómo es la historia? Parece haber... no, hay un blanco gordito llamado Bill Halley que lanza el “Rock around the clock” con su grupo The Comets y después aparece otro blanco más buen mozo y no tan gordito llamado Elvis Presley que consigue grabar algo que se cruza con el rhythm & blues, lo que viene de esa América profunda y sureña y que toma de la música negra, y de la música negra además del ritmo toma cierto erotismo; saben que con Elvis Presley se le prohibía a los camarógrafos tomarlo de la cintura para abajo porque movía peligrosamente sus zonas pélvicas (no como yo). Pero simultáneamente a eso, en 1955 Chuck Berry graba “Maybellene”, en el 56 graba “Roll over Beethoven” (esto que

acabamos de escuchar), en el 57 “Rock n’ roll music”, en 1958 “Johnny B. Goode” y el rhythm & blues tradicional se vuelve definitivamente rock n’ roll. Acá está la invención del rock n’ roll, lo que pasa es que, claro, Elvis es blanco. Entonces, la fundación del rock se transfiere a Elvis porque es blanco, pero lo que Elvis hace es una apropiación, una captura de esa tradición básicamente negra. Chuck Berry en cambio se dedica a otras cosas. Antes de llegar a grabar todo esto en 1944 se come 3 años de cárcel por robar un auto. En 1959, esto es, después de la serie de grabaciones que lo llevan al éxito, se come 2 años en cana porque contrata una chica que le dice que tiene 21 años, resulta que la piba tenía 14 y después aparece prostituyéndose en un boliche, entonces va en cana. Finalmente le alivian la condena porque descubren que el juez en el momento de condenarlo hace algunos comentarios un tanto racistas del tipo “qué querés con estos negros”. En 1979 va en cana 4 meses por evasión de impuestos y en 1990 por tenencia de drogas, pero ahí zafa con una condicional y una probation. O sea, un reventado perfecto. Nada que se le pueda imputar a Elvis Presley, sino que en cambio, como corresponde, qué querés con estos negros, esto es robo, tráfico de drogas, trata de blancas. Chuck Berry es todo eso, lo cual permite... bueno, eso es una interpretación mal traída y peor llevada, y un poco forzada, que Chuck Berry termine así.

[suena Johnnie B. Goode en *Volver al futuro*:
https://www.youtube.com/watch?v=S1i5coU-0_Q]

¿Esto lo vieron? [Sí] ¿Y saben de dónde viene? [Sí] El señor Berry llama a su primo Chuck y le dice “¡Chuck! ¿Te acordás ese sonido nuevo que estás buscando? Lo encontré, escuchá”. Por supuesto que acá hay bastante de parodia y de homenaje, no es que vamos a concluir de manera exagerada que la película presenta que la invención del rock n’ roll en realidad se debe a Michael Fox. Igual la escena es muy interesante, la escena de esos músicos negros a los cuales le falta el primo Chuck haciendo rock n’ roll y haciendo bailar a un público que es por completo blanco. La presencia de la discriminación también se ve en esto que, insisto, es más un homenaje y una parodia que una operación de expropiación. Pero no deja de ser interesante esta idea de los negros copiando a un blanco que a su vez copia a los negros.

Claro, es que la cultura popular debe ser silenciada para poder ser hablada por otro. Eso es lo que dice Michel de Certeau en uno de los textos que ustedes tienen para leer. ¿Quién habla sobre la cultura popular? Habla el blanco, habla el dominante, habla el académico, habla el erudito, habla el letrado. ¿Quién la produce? No sé, lo sé a través del blanco, el

dominante, el poderoso, el letrado, el erudito, el académico. Dice Michel de Certeau, una frase que a mí siempre me pareció maravillosa, “todo conocimiento permanece ligado a un saber que lo autoriza”. Entonces aquí estamos en esta clase... escuché una frase muy linda antes de comenzar, una compañera que entraba y decía “qué bueno es entrar a un teórico así” porque estaba pasando “La bicicleta”. Entonces acá decimos: qué informales que somos, qué transgresores, pasamos “La bicicleta”, empezamos con “Despacito”, vamos por el rock y vaya a saber uno dónde vamos a terminar. Y sin embargo hay una voz atrás que dice *todo esto está autorizado*. Hace muchos años, Marcelo Fernández Bitar, periodista y crítico de rock, decía: “algo malo debe haber pasado con el rock n’ roll que ahora es bibliografía obligatoria en las universidades”. Claro, ahí está la idea del poder que autoriza el conocimiento. Y nunca podemos perder de vista esto. En el momento en el que consideramos que estamos ejecutando gestos de transgresión y rebeldía frente al sistema, incursionando en este tipo de pavadas, hay una voz atrás que dice *quedate tranquilo, todo está debidamente autorizado*. Eso pasa con la operación blanca sobre la cultura popular negra. ¿Qué hace Elvis? Autoriza esa apropiación; el blanco autoriza esa expropiación. Y cuando aparece el negro, el negro va en cana (por decirlo rápidamente).

Voy a volver sobre esto, esta idea, de Certeau lo explica brillantemente pensando no en la cultura popular, que le preocupa, pero lo que más le preocupa es el conocimiento de la cultura popular. Termina su texto entre otras cosas diciendo que a través de los textos sobre la cultura popular nos enteramos menos sobre lo que es la cultura popular que sobre lo que es la cultura popular para los académicos, letrados, blancos y poderosos. ¿Se entiende la idea? Cuando leemos sobre cultura popular, ¿leemos la cultura popular? No, leemos aquello que el que escribe sobre la cultura popular nos dice respecto de la cultura popular. Es decir, pura mediación. Esto lo van a ver más adelante en los prácticos; hay un texto que debate esto con mucha acritud, diciendo “pará, loco, porque si seguimos esa senda no podemos producir ningún conocimiento”. Este curso no tiene sentido si nos guiamos por de Certeau. ¿Qué hago yo acá hablando sobre la cultura popular? Traigamos la música, hagamos música, bailemos, por ejemplo, cosa que me encantaría que alguna vez este curso haga; practiquémosla, disfrutémosla, gocémosla. No, este es el lugar en el cual el letrado blanco y de clase media va a hablar sobre la cultura popular para decirnos lo que es la cultura popular, no, lo que es *para él* la cultura popular.

Permítanme volver a los Beatles vía Sergio Pujol. Dice Pujol en el otro texto que ustedes tienen como bibliografía obligatoria que una de las grandes operaciones que hace *Sgt. Pepper's* en 1967 es proponer que la música popular pueda ser tomada en serio, deba ser tomada en serio. Es decir, no sólo como un hecho comercial, como una gran mercancía, sino como algo que puede ser leída seriamente con la mano en el mentón y diciendo ooooooh. Y uno está tentado de decir: bueno, loco, ya está, eso ya se hace. No, no. En 1967 todas las viejas divisiones estaban intactas: alto, bajo; popular, culto; viejo, nuevo; academia y calle; adentro y afuera. Y claramente hasta ese momento el pop, el beat, la música moderna, pónganle como quisieran, era claramente lo de abajo, lo de afuera, lo nuevo y lo de la calle. *Sgt. Pepper's* altera esto y obliga a que sea repensado de otra manera. No cambia todavía el canon occidental, pero sí inicia el camino que va a llevar a otra cosa que decía Stuart Hall en el texto que citaba antes _“La cultura popular es históricamente la forma dominante de la cultura global”. Hasta ese momento la cultura popular no era la forma dominante de la cultura global. Desde mediados de los años 60 en adelante la cultura popular se vuelve la forma dominante de la cultura global, continúa Stuart Hall, el escenario por excelencia de su conformación en mercancía. Las industrias en las que la cultura entra directamente dentro del circuito de la tecnología dominante, es decir los circuitos del poder y del capital. Forma dominante, es fantástico esto, de la cultura global. En 1967 esto todavía podía ser rebatido: había cultura culta, había panteón, había canon, había jerarquías claramente establecidas. *Sgt. Pepper's* aparece y hace temblar todo ese aparataje.

Dice Pujol que *Sgt. Pepper's* rompe con la maldición del engendro pop de un verano, lo que hablábamos al principio de “Despacito”, “La bicicleta”, “Gangnam Style”, etc. Acá desaparece la idea del hit del verano, es la idea del disco que debe permanecer. Dice Pujol, como dijimos hace un momento, que buena parte de lo que está en *Sgt. Pepper's* ya estaba antes, ya estaba en *Revolver*, por ejemplo. Dice Pujol que ya estaba la cítara de Harrison y estaban los juegos de cintas invertidas del vanguardismo a la Stockhausen; estaba la música de cámara que metía George Martin, el productor; está el gusto por el music hall y el swing de Paul McCartney. Por ejemplo, esto no es de *Sgt. Pepper's*, esto es de *Revolver* un año antes.

[suena “Eleanor Rigby”, en la versión de *Submarino amarillo*:
<https://www.youtube.com/watch?v=HuS5NuXRb5Y>]

Los desafío a que encuentren la guitarra eléctrica. Esto es, si el pop se basa sobre la formación eléctrica, es decir, la guitarra, bajo, batería (en este caso dos guitarras, bajo y batería), acá desapareció por completo. ¿Qué apareció? La orquesta de cámara. Ya estaba en *Revolver*, no es una novedad de *Sgt. Pepper's*. Lo voy a discutir en dos minutos, pero estoy tentado de decir que en “Eleanor Rigby” o “She’s leaving home”, la canción que es también con orquesta de cámara de *Sgt. Pepper's*, está la tentación del efecto Beethoven. Así como Chuck Berry chicaneaba con Beethoven en “Roll over Beethoven”... ¿se entiende la chicana de “Roll over Beethoven”, no es cierto? Llevo el disco al dj de la radio, pasé este disco y cagate en Beethoven, dice Chuck Berry. 10 años después, después de cagarse en Beethoven, los Beatles vuelven y dicen: pero un poquito de Beethoven no está mal. ¿Por qué? Porque el efecto Beethoven me implica cierta legitimidad, cierta aceptación por parte del canon.

Dice Pujol que lo que *Sgt. Pepper's* trae como novedad sí es la sucesión indivisa de canciones. Saben que el disco no está escandido en canciones, sino que es un continuo desde lado 1 banda 1 hasta teóricamente lado 2 banda 5, el problema es que había que dar vuelta el disco. Las letras para leer, es la primera vez que aparecen las letras en el sobre, porque hay que leer las letras; la tapa, todo lo que sabemos sobre la tapa. Una cosa fundamental, los guiños al LSD; el ácido lisérgico aparece en el primer tema y se va en el último. John Lennon vuela todo el disco. Esto es sabido, inclusive el viejo chiste de que “Lucy in the sky with diamonds” es en realidad el acrónimo L-ucy in the S-ky with D-iamonds, etc. Dice Pujol que dice Henry Sullivan que este disco significa el fin de la modernidad. Vieron que la tapa es un funeral; bueno, que lo que está en la tumba... perdonen, vamos a ponerlo. Que lo que están rodeando es la tumba de la modernidad, dice Sullivan, que ese es el comienzo de la posmodernidad. Interesante. Si la idea es la mezcla, la idea de combinar materiales cultos, populares, negros, blancos, europeos, extra europeos, bien, esto es el comienzo de la modernidad; se acaba la modernidad como repertorios fijos, jerarquizados, estandarizados. Está también, y acá me voy a meter en problemas una vez más, la idea de que el pop puede ser una obra de arte. Es decir, que a partir de ahora hay una diferencia entre el pop ordinario y comercial y el pop original y creativo, y que el artista debe tener una profunda autoconciencia de si está produciendo una obra de arte o si está produciendo una simple mercancía.

Este disco se graba durante 128 días. *Please please me* lo habían grabado en 500 minutos. Es decir, también está esta idea del trabajo artístico, el trabajo al que sometemos los materiales. No metemos a los cuatro en un estudio a soplar y a grabar. 1, 2, 3, 4, matamos, vendemos, nos vamos. 128 días que van desde noviembre del 66 hasta abril del 67. Solamente “A day in the life”, el último tema del disco, llevó 8 sesiones que incluían una orquesta sinfónica y, por supuesto, toneladas de ácido lisérgico. La otra novedad, dice Pujol, es que esto pasa a ser drásticamente irrepresentable en el escenario. Esto no puede ser ejecutado en vivo, no hay modo. Cómo vamos pasando de la orquesta de rock con banda que está en el tema que abre el disco a esto, que es una pura banda:

[suena “When I’m sixty four”: <https://www.youtube.com/watch?v=vAzaOZfgf0M>],

Tampoco hay guitarra eléctrica, hay bajo y batería, pero el resto es una banda de vientos, una banda de pueblo. Primera ley de la música popular: cuanto más cerca estás más te gusta “Cuando tenga 64”. Lo dejo ahí, pienselón.

Esto es irrepresentable. Y dice Pujol también que en realidad no hay tal unidad conceptual. Desde “Sgt. Pepper’s” hasta “A day in the life” no hay una ratio que organiza el disco. Es mentira. Es un disco que dice que es conceptual sin ser conceptual. No es que hay una ratio, hay sólo una razón que va del tema 1 al tema 2, que va de “Sgt. Pepper’s”, y “entonces comenzó a cantar”, y ahí viene “Con una pequeña ayudita de mis amigos”; y ahí inclusive hay un empalme sonoro. Y ahí se acabó; después los otros ocho o nueve temas, no me acuerdo cuántos son, no tienen nada que ver. No es que hay una relación, insisto, conceptual, como la que puede haber en *Cuadros de una exposición*, famoso disco de Emerson, Lake & Palmer, organizado en torno de la reproducción de la obra sinfónica de Mussorgski. No hay tal concepto. En realidad, insisto, es una falacia o un fracaso. Pero sí, dice Pujol, es el índice de una época. No sólo como fin de lo moderno y comienzo de lo posmoderno, sino más bien, como termina la canción “Sgt. Pepper’s”, “enjoy the show” (disfruten el show). Dice Pujol que posiblemente *Sgt. Pepper’s* pueda ser leído como el fin de la tristeza de posguerra y el comienzo de la joda loca de los años 60.

Hanif Kureishi, un gran escritor inglés contemporáneo de origen pakistaní al cual si no leyeron no sé qué carajo hacen acá, loco, váyanse, vayan a leerlo; Hanif Kureishi, en un ensayo muy muy lindo que se llama “Ocho brazos para abrazarte”, y que ustedes pueden encontrar en la bibliografía complementaria, cuenta la historia de él como adolescente en una

escuela secundaria de los años 60 en Inglaterra, en Londres para ser más preciso, y que un día yendo a clase el profesor de música solemnemente dice “hoy vamos a escuchar a los Beatles”. Los quías se miran y se dicen “qué pasó acá, esto es una revolución”; el profesor de música, ¿se lo imaginan?, película inglesa de los años 60, un tipo haciendo de profesor, flaco, alto, empalado, con un palo en el orto, los parches en los codos, todo eso. Bueno, vamos a escuchar, trae la vitrola, pone el disco y pone esto.

[suena “She’s leaving home”: <https://www.youtube.com/watch?v=oAYiuFBqyLE>]

Vamos al estribillo. Y acá el juego de las voces. El narrador por un lado... y del otro lado la voz de los padres que se lamentan... ¿conocen la historia de la canción? ¿Conocen la canción? Famosa. Inclusive hay una versión spinetteana de esta canción llamada “Laura va”, hecha también con música de orquesta de cámara. Decía, el juego de voces: el narrador que habla de ella que dejó su casa y del otro lado la voz de los padres. Aquí más bien no hay tanto conflicto, no se están poniendo del lado de la piba que se va de la casa obviamente para irse a cojer, no cabe ninguna duda de eso, ¿no es cierto? Y está también esa voz de los padres que dice “le dimos todo aquello que el dinero podía comprar”. Es una canción muy tierna, muy linda.

Bueno, la cosa es que la ponen en la escuela secundaria a donde va Hanif Kureishi y apenas termina, dice Kureishi que la pone sin los bajos, porque el profesor de música pensaba que los bajos oscurecían la música, entonces le saca los bajos, imaginen qué cosa espantosa. El asunto es que termina y el señor Hogg, el profesor, les dice” quédense tranquilos, esto no lo hicieron los Beatles”. ¿Cómo que no lo hicieron los Beatles? No, son testafellos, dice; esa gente ni siquiera sabe tocar un instrumento, dice el señor Hogg, no pueden hacer estas cosas. Y esto es fuerte, esa idea del tipo que desde el lugar de lo culto dice que esta gente no puede hacer estas cosas. Dice Kureishi que los Beatles ponen en cuestión las jerarquías de las artes. El profesor se encuentra con un vértigo cultural que dice: pero cómo, si lo bueno era lo culto y lo popular era lo berreta, ¿cómo me vienen a hacer esto? La jerarquía del arte se trastoca. La idea de vértigo cultural me parece muy interesante. A ver, el profesor de música pensaba que las clasificaciones eran objetivas, no eran subjetivas. No había “me gusta, no me gusta”; había “es bueno, es malo”. Es bueno, es culto; es malo, es popular. Listo, loco, a otra cosa.

Dice Kureishi también que lo que los Beatles ponían en escena era una relación con la clase, porque lo bueno y lo culto tenía el objeto de una propiedad clasista: era de los ricos.

Entonces, cómo podía ser que chicos de clase media baja... no eran pobres, los Beatles no son jamaquinos inmigrantes, son de clases medias bajas, inclusive dice Kureishi que el papá de McCartney le pudo comprar una guitarra y le pudo pagar clases, no son chicos pobres, pero sí clases medias bajas; es decir, tipos condenados a ser empleados u obreros de los barrios populares británicos, y de golpe no, son los cuatro tipos más ricos del universo a partir de pasarla bomba tomando ácido y vendiendo canciones. Eso trastoca la relación clasista de las artes con el prestigio y la propiedad. Tercer lugar, dice Kureishi (es muy lindo esto), eran muy famosas en esos años de posguerra las escuelas de arte. Justamente, varios de los Beatles fueron a estas escuelas de arte, escuelas estatales, absolutamente públicas, y dice Kureishi que un día fue a pasear a ver cómo eran y claro, ¿qué encuentra? Onda. ONDA. Gente pintando, fumando porro, haciendo carteles trotskistas; y lo mejor del caso es que encuentra forros tirados en el patio. Es decir, no solamente era una experiencia juvenil y novedosa respecto del arte, sino que también lo era novedosa y juvenil respecto de la sexualidad. “Acá se coje”, quería decir ese forro tirado en una escuela de arte. Es decir, el arte pasa a estar pegado, unido, a la sexualidad. Y consecuentemente también al placer. Hay algo que combina esto, está la sexualidad y están también las drogas. La combinación de sexualidad y drogas, dice Kureishi, que los Beatles ponen en escena implica una dimensión muy fuerte de lo subversivo, de lo irrespetuoso y de lo transgresor. No en vano (sigo citando a Kureishi) cuando... trece años después Margaret Thatcher llega al poder, una de sus frases favoritas era que “perseguir el placer por sí mismo es malo”. Claro, ¿se entiende la idea? Lo que hay en esa cosa que Kureishi descubre en los Beatles y en el arte de masas y el arte popular en los años 60 en Inglaterra es el placer por sí mismo, que puede estar en la cultura popular y que entonces las élites y las clases dominantes sancionan como malo, perverso, subversivo, transgresor.

Finalmente Kureishi, en ese texto que ustedes lo tienen colgado como bibliografía complementaria, se los recomiendo, léanlo, es muy muy lindo; dice que además hay una presentación en los Beatles del arte popular como un producto complejo. No es simplemente una cancioncita y a bailar; aparece la idea de que el arte popular puede ser tan complejo como el arte culto, tanto en términos de los lenguajes utilizados, por ejemplo, no es solamente la banda de rock, es también la orquesta sinfónica, la música de cámara... el arpa, ¿dónde se ha visto arpa en el rock? En “She’s leaving home”.

Decía, no solamente en términos de los materiales y de los lenguajes, sino también en términos de los sentidos. Y acá estamos jodidos: ya dije *arte* demasiadas veces como para hacerme el boludo. ¿Arte? ¿Es que acaso estamos hablando de arte? ¿Puede hablar de arte una reunión que empezó pasando “Despacito” y de ahí después se fue a “Macarena” y después se fue a “Gangnam Style”? ¿Es que estamos hablando de arte, acaso? Dice Diego Fischerman, crítico musical contemporáneo argentino, que, claro, hay una idea de arte que está cristalizada en la figura de Beethoven, justamente. ¿Qué es el arte? En términos musicales, la música como abstracción, la abstracción más absoluta; piensen en la música erudita, no hay letra, no hay palabra, es pura abstracción musical y la posibilidad de que tu interpretación y tus significados vayan en cualquier dirección; la complejidad contrapuntística, dice Fischerman; la complejidad de contrapunto, la complejidad armónica y la complejidad de desarrollo. No es arte aquello que es lineal, es arte aquello que es complejo. Aquello que permite pensar conflictos y aquello que implica dificultad en la composición, la ejecución y la escucha. Estos son los requisitos que el canon occidental estableció para el arte musical. Dentro de eso por supuesto que todo lo que acabamos de citar, e inclusive los Beatles, parecen tener poco que ver con arte, pero claro, el problema es que... el mismo Fischerman en algún momento, bajándose de eso, dice: “yo fui formado en una tradición en la cual el arte es aquella experiencia estética en la cual se toca el límite del lenguaje”. Una definición bastante sencilla y a la vez bastante provocativa. Se toca el límite del lenguaje; el lenguaje explora hasta dónde llega y va un poquito más allá. Pareciera que la mayoría de los materiales de los cuales venimos hablando hasta ahora no entran en esa definición de arte. ¿Cosas de los Beatles? Sí. ¿Cosas de Coltrane? También. ¿Por qué? Justamente, porque experimentan, porque tensan la línea, porque tocan el límite, porque abren la puerta y van a ver qué hay del otro lado, porque rompen la clasificación y el género. No es el caso, sin duda, de, por ejemplo, “Despacito”. Y sin embargo, cualquier usuario de “Despacito” podrá decir de Luis Fonsi que es un artista. ¿Alguna duda? Lo cual demostraría que si incorporamos al nivel del uso, la definición de arte anterior nos queda corta.

A ver si exploramos en otra dirección. Dice Julio Mendívil, un colega peruano, musicólogo y charanguista, que las viejas nociones sobre el gusto musical partían de tres premisas que eran que las identidades son estáticas, que el gusto musical es autónomo porque está fundado en el valor intrínseco de la estructura sonora, y que esto instalaba jerarquías.

¿Se entiende esta idea? Es bastante claro. Las identidades son estáticas: alguien es como es desde que nace hasta que muere, por ejemplo, en términos de pertenencia de clase. Segundo, que el gusto musical es fijo, es autónomo, no depende de los usuarios, sino que está dentro de la propia estructura de la música. Y en tercer lugar, que esto supone jerarquías: esto es mejor, esto es un poco menos mejor, esto es un poco menos menos mejor y acá empieza lo malo, popular, masivo, rasca, cosa de negros, etc. Esto, dice Mendívil, desde hace rato que ha sido cuestionado. Esto es, que no se puede pensar lo musical por fuera de lo cultural y por fuera de lo social. Que cuando escuchamos música no escuchamos música, sino que participamos de hechos culturales y en consecuencia participamos de relaciones sociales. Y ni hablar si metemos a Bourdieu. Y ahí vemos entonces, como van a hacer ustedes en el curso de, valga la redundancia, este curso, vemos como el gusto está tramado con la distinción de clase, con estructuras, con disposiciones que son objetivas (el capital cultural, el capital económico), pero también con disposiciones subjetivas: la manera como esas disposiciones objetivas son incorporadas. Es decir, que no hay tal significación, no hay tal valor intrínseco en el bien, sino que depende de su circulación, de su uso y de su consumo y de enormes variaciones de clase que pueden ocurrir sobre estos objetos culturales.

Otro colega y amigo, Felipe Trotta, un colega brasileño, dice que todo el tiempo cuando hablamos de música establecemos valoraciones y jerarquías: esto es bueno, esto es malo; esto es mejor, esto es peor; a mí me gusta esto, lo que te gusta a vos es una mierda, etc. Más, como dice Simon Frith, el fundador de la sociología musical, la experiencia de la música es también la experiencia de hablar sobre música. No nos limitamos a escuchar. Hablamos muchísimo sobre música: mostramos nuestra enciclopedia, escribimos los gustos, disputamos los gustos, establecemos valoraciones y jerarquías. Pero lo que está claro es que lo que se ha roto es un canon único, una jerarquía unificada, esto es bueno, esto es malo; no. No estoy diciendo con esto que toda la valoración sea puramente subjetiva; lo que digo es que entra en circuitos de relaciones de sociales y en circuitos de uso. El texto de Trotta empieza con una anécdota muy linda. Dice que tenía que armar la banda de sonido de su fiesta de cumpleaños; entonces qué hace, va primero, tipo carioca y guitarrista, entonces va a su discoteca. ¿Qué tiene ahí? MPB: música popular brasileña. Saben que MPB no es un término genérico de toooda la música popular brasileña, sino que es la música popular hecha por intérpretes cultos entre los años 60 y 70. Entonces se pone a buscar los discos copados, es un cumpleaños, la gente va a bailar,

¿qué pongo? Se encontró con que su discoteca no le servía para una mierda, porque era toda “aburrida”; era una discoteca maravillosa, pero para bailar no servía absolutamente en lo más mínimo. Tuvo que salir a buscar otra discoteca más rockera, más popera; los brasileños no bailan cumbia, se salvó de esa, incorporó Forró seguramente. ¿Por qué? Porque en términos de la utilidad de esa selección su música era mala.

Dice Trotta que frente a la neutralidad corporal del concierto erudito... ¿qué es el concierto erudito? Una sala de concierto donde todo el mundo está sentado en su butaca, serio, con cara de arrobo a veces, que interrumpe en el momento pautado por el canon; termina un movimiento, ¿se aplaude? Noooooo, porque todos los de alrededor te miran con cara de “negro de mierda, ¿qué hacés acá?” ¿Cuántos movimientos van? Uno, dos, tres, cuatro, debe estar por terminar. ¿Se aplaude ahora? Sí, boludo, ahora se aplaude, entonces uno va y [clap clap]. Y todo el mundo lo mira con cara de “negro de mierda, ¿qué hace este tipo acá?” Frente a esa neutralidad corporal que apenas permite levantarse y aplaudir y gritar enfervorizado al final del concierto, la música popular incorpora una dimensión por el contrario profundamente corporalizada que es el baile.

Amanda Marcotte, una crítica cultural norteamericana y feminista, le reprocha a *Sgt. Pepper's* que está todo bárbaro, qué lindo disco, toda la pelota, pero, ¿y el baile? Tiene razón. ¿Probaron a bailar con “She’s leaving home”? ¿Probaron a bailar con “A day in the life”? Es imposible. Los Beatles pierden esa dimensión profundamente corporal que era el baile. Amanda Marcotte le agrega también una dimensión de género y es una dimensión que a lo largo del curso va a estar continuamente presente; dice que los Beatles hicieron que la música popular, que el pop, parezca cosa de machos, cosa de intelectuales y cosa de gente importante. Dice: “men, nerdy and important”. Dice también que es el momento en el que el rock dejó de ser la música de las chicas y comenzó a ser la música de los tipos. A la inversa, en esos años, comienzo de los 70, aparece la música disco. Y la música disco era música de chicas y de gays. Por lo tanto, fue objeto de diatribas y condenas por parte del rock. Yo soy de esa época. (Qué feo que suena lo de “esa época”). Es decir, una generación rockera que de pronto se encuentra con John Travolta. ¿Y qué hace con John Travolta? Putea con John Travolta. ¿Por qué? Porque eso era música para bailar, es decir, música de minas y música de putos. Y dice finalmente que en *Sgt. Pepper's* se inventó la noción de que la música para chicas es tonta y que la música para tipos, en cambio, es artísticamente significativa.

Hay otras consecuencias de *Sgt. Pepper's*. En realidad, antes de *Sgt. Pepper's*, en 1966 un famoso artista argentino viaja a Londres y entonces los Beatles lo invitan a que cante con ellos.

[suena fragmento de “El Rey en Londres”: <https://www.youtube.com/watch?v=FLP-lsddgKQ>]

¿Quién es? [Palito Ortega] Palito Ortega en 1966 viaja a Londres y es invitado por los Beatles a compartir el escenario, como se muestra con precisión documental en este momento. [continúa] Una pausita. ¿Cómo era lo de la música de chicas? Justamente lo que Marcotte le reprocha a los Beatles es que ellos operan la transformación sobre sí mismos. Esto es música de chicas, mientras que con *Sgt. Pepper's* desaparece esa posibilidad de la relación erótica con la música pop, como verán. [continúa] “And now Palito Ortega and ‘Tú eres todo’”. Como vieron, Lennon mismo en persona introduce a Palito Ortega al escenario. [continúa, risas] Esto es maravilloso. Pero lo más maravilloso viene al final... [continúa] Por primera vez en su carrera Palito Ortega es objeto de este tipo de gritos erotizados en los cuales una platea femenina desea cojérselo. Fue la única vez que sucedió esto, inclusive se dice que le tiraron una bombacha.

Por supuesto que esto es minuciosamente falso, es una película llamada *El Rey en Londres*, en la que Palito Ortega y Graciela Borges hacen una especie de tour turístico en el cual van topándose con algunas figuras de la escena británica, usan además una película documental en la cual combinan una actuación de los Beatles con esta presentación de Palito Ortega.

Al año siguiente, en 1967, otra de las consecuencias de *Sgt. Pepper's* es la grabación de este tema.

[suena “La balsa”: <https://www.youtube.com/watch?v=Yv9PnHsEGas>]

Vamos a ver una versión más moderna.

[suena “La Balsa” en el Bicentenario:
<https://www.youtube.com/watch?v=TeVE6O39tfU>]

Muy gracioso lo de la mano en el bolsillo y la maraca [risas]. Sigue con la mano en el bolsillo. Tocate una que sepamos todos, Litto. Hay más, hay mucha gente. ¿Saben quién es la rubia, no? Muy bien, Silvina Garré, me dicen acá. ¿Y eso que está acá? ¿A estos dos los tienen? Miguel Cantilo y León Gieco, exactamente. ¿Saben cuándo fue esto? En el Bicentenario, exactamente.

En 1967, entre el 27 de abril, es decir hace 50 años, la reiteración de la efemérides, entre el 27 de abril y el 19 de junio (nadie sabe muy bien cuál de los dos días, no es que se pasaron dos meses en el estudio, sino que no hay registro de cuál fue el día real de la grabación), grabaron en los Estudios TNT Los Gatos, en esa época integrado por (no lo anoté, espero que me lo acuerde de memoria) Litto Nebbia, voz y guitarra; Ciro Fogliatta, teclados; Alfredo Toth en bajo, Oscar Moro en batería y Kay Galifi en guitarra, ahí está, me salieron. Graban cuatro temas: “El rey llegó”, “Madre escúchame”, “La balsa” y “Ayer nomás” y el 3 de julio deciden elegir “La balsa” y “Ayer nomás”, previa modificación de la letra de “Ayer nomás”, originalmente de Moris y una canción medio como que hasta política y entonces la transforman en una baladita de amor. Lanzan “La balsa” y “Ayer nomás”, el 11 de noviembre graban el longplay, en abril del 68 habían llegado a 70 mil copias y a fines del 68 habían llegado a 250 mil discos. Y se fueron todos a brindar porque la habían pegado y habían fundado el rock nacional, cosa que estamos festejando 50 años después. Y luego, 43 años después, ese gesto rebelde, contestatario, transgresor que significa el rock, usar el pelo largo, cantar en español canciones que podían ser censuradas por la dictadura, etcétera, se vuelve objeto de un homenaje estatal. Esto es un recital estatal, ésta es la voz del Estado que dice esto es bueno, esto es el canon, esto es legítimo, esto es de enseñanza obligatoria en las escuelas, “La balsa” formará parte del manual Estrada. Estas operaciones que el Estado puede hacer con la cultura popular también deben ser objeto de debate. Por supuesto, perdón, los Beatles fueron condecorados con la orden de caballero del imperio británico. No es que esto es un invento kirchnerista, no. Aclaremos: John Lennon fue y devolvió la medalla. ¿Sabían eso, no? Los nombran a todos caballeros, comendadores de la orden del imperio británico y un día Lennon se puede, toma más ácido de lo normal, vuelve y dice “señora reina, le devuelvo la medalla”. El rock argentino en cambio describe un arco absolutamente lineal que va de la rebeldía a su transformación en manual de Estado. Vamos a volver sobre esto porque no tenemos más remedio, aunque seguramente no hoy porque nos queda muy poco tiempo.

Para mordernos la cola como es debido, siendo las diez menos diez, tenemos que volver al lugar donde empezamos.

[suena “Despacito” con letra: <https://www.youtube.com/watch?v=gymTj9ooWY0>]

[suenan palmas] Aaaaah, ahí quería llegar yo. “Y es que esta belleza es un rompecabezas, pero pa’ montarla aquí tengo la pieza”. Loco, no me jodan, esto es fálico. Falta que diga,

cómo se llama el animal éste, el de Tinelli... ¡Yayo! Lo escribió Yayo Guridi. Bueno, está bien, lo dejamos un poquitito. [continúa] Ahora sí.

Dice Pablo Milanés [risas], le preguntan qué le parece la nueva conquista hispanohablante del mercado estadounidense; “me parece que es una lástima que no haya sido con otro género y otra canción”, dice Pablo Milanés. Veo que no le gusta el tema ni el reggaetón, pregunta el periodista. Responde Pablo Milanés: “en absoluto. Me parece que es un atraso extraordinario para la música latina. La música es un negocio. Ya no tiene nada de iniciativa cultural, de iniciativa por el respeto. Hay tantos compositores valiosos, sin embargo lo más fácil, lo más grosero, lo superficial es lo que se ha impuesto desgraciadamente”. Sí, mi general; sí, mi comandante.

Digo, esto ha sido objeto de mucha discusión, muchas parodias por supuesto. Podríamos incursionar en las parodias y en las reversiones. Dice Luis Fonsi, dice varias cosas, hay una linda entrevista en La Nación; “desde que me desperté con una palabra, ‘despacito’”, y que fue al estudio y así apareció la palabra y fue buscando la rima, es muy divertido eso, no estaba planificado, fue una palabra, “estoy buscando la rima”. Boludo, ¿ustedes vieron lo que es la rima? Sencillamente es rima asonante en todos los versos estrofa por estrofa, a a a a, b b b b, despacito, culito, pito y así; alcanzandolé, tomandolé, gozandolé, agitandolé, ventilandolé y así. Dice: encontré la palabra y fui buscando la rima. Pero también dice: “creo que tiene mucho equilibrio musicalmente hablando en lo que es letra, una letra que es balanceada en el sentido de que es una letra sensual, sin cruzar esa línea de convertirse en vulgar o sexual”. ¿Y para qué tenés la pieza, pelotudo? Digo, “no es ni vulgar ni sensual, es una letra muy cuidada que nunca ataca a la mujer”. No, la está por incrustar. [risas] Miren. [continúa] [...] Claro que sí, por supuesto que sí. Dice una famosa, respetada socióloga argentina, la doctora Malvina Silba, dice que, claro, pasa que hay un juego con el reggaetón. Esto no es el *viejo* reggaetón. ¿Qué queda del reggaetón, del viejo reggaetón? El perreo. Lo dijiste vos, eh, no lo digo yo. Queda el perreo. Es decir, toma del reggaetón, hace perdurar del reggaetón básicamente lo que remite a lo sensual, lo sexual, un erotismo fuerte, muy presente que dicen que no es grosero; es cierto, no hay tanta grosería, salvo esa famosa pieza del rompecabezas que me tiene obsesionado. En lo otro, lo que hay del reggaetón es hacer perdurar la dimensión básicamente de lo sexual y de lo erótico. Ahora bien, ¿qué limpia del reggaetón? ¿Qué le saca al reggaetón original? Le saca armas, narco, violencia y maltrato femenino. Es decir, el

reggaetón originalmente es música negra, porque es la combinación, viene del reggae, música afroamericana, ¿no es cierto? Es reggae más hip-hop, es decir música negra por donde lo busques. ¿Qué hacemos con ello? Como dice la doctora Silba en un reciente reportaje a la revista *Noticias*, lo adecentamos, le limamos las asperezas, le corremos los negros, las ponemos a bailar a las negras básicamente, dejamos arriba lo sensual y a seguir facturando.

Qué lo parió, cómo pasa el tiempo. Ésta fue la primera clase del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, nos vemos el miércoles que viene con ustedes, el viernes repetimos la clase y la semana que viene hablamos de la materia. Chau, buenas noches.

Desgrabación, sorprendente: A.A.V.

Versión corregida: P.A.