

VI Jornadas de Sociología de la UNLP
“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina
en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”
La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010
Mesa 40 – Lo culto y lo popular. Sociabilidad, deporte y tiempo libre
en las sociedades contemporáneas

Autora: María Villalba¹

Pertenencia Institucional: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, UNLa, CONICET

E mail: villalbamari@gmail.com

“Somos todos iguales ante Beethoven”
D. Barenboim en Página 12 (2010)

Entre lo culto y lo popular: la cultura comercial
Reflexiones sobre las orquestas infanto juveniles de la CABA y PBA²

Resumen:

El presente trabajo se enmarca en un proyecto de investigación en proceso de elaboración, que trata sobre la política de las orquestas infanto juveniles en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en la Provincia de Buenos Aires, dirigidas a la población de niños y jóvenes en situación de empobrecimiento.

Nos proponemos abordar la relación entre lo culto y lo popular, y analizar los dispositivos de producción, reproducción, distinción, y diferenciación que podemos encontrar en los contenidos de las relaciones sociales en dicho espacio.

Para la caracterización del vínculo entre lo culto y lo popular se tendrá en cuenta la situación actual del capitalismo global, el rol del Estado, su tratamiento de la cuestión social, así como las prácticas y representaciones de quienes llevan a cabo el proyecto.

El abordaje es cualitativo, está basado en la revisión y análisis de bibliografía específica, e incluye resultados preliminares del trabajo de campo efectuado en el marco de la investigación.

¹ Agradezco a mi directora, la Lic. Mirtha Lischetti, al Lic. Pablo Posternak, a la Lic. Eugenia Bianchi, al Dr. P. Jensen y al Lic. C. Villalba.

² Este es un proyecto de investigación en proceso, en el marco de la Maestría y el Doctorado de Investigación en Ciencias Sociales con beca de CONICET. El abordaje es cualitativo, está basado en la revisión y análisis de bibliografía específica, e incluye resultados exploratorios preliminares del trabajo de campo efectuado en el marco de la investigación.

Palabras clave: cultura de élite, cultura popular, cultura comercial, capitalismo tardío, Estado.

1. Introducción

El presente trabajo propone estudiar las orquestas infanto juveniles desarrolladas en el marco de la política pública³ dirigida a la población de niños y jóvenes en situación de empobrecimiento. Se propone trabajar la relación entre lo culto y lo popular así como los dispositivos de producción, reproducción, distinción, y diferenciación que podemos encontrar en el marco de estas orquestas.

Estos ejes han sido tratados minuciosamente por P. Bourdieu en su obra “La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto” en la que establece una importante clasificación sobre los tres universos del gusto que se corresponden con la clase social y el nivel escolar obtenido. De esta manera, el autor caracteriza a las sociedades contemporáneas en tres clases sociales en función de sus gustos: las clases dominantes tendrían un gusto “legítimo”; las clases medias, un gusto “medio”; y las clases populares, un gusto “popular” (cfr. Bourdieu: 2006, 11,13, 15 y 54).

Más recientemente F. Jameson ha realizado una reflexión de la relación entre lo culto y lo popular desde la “nueva”⁴ cultura comercial de la posmodernidad. Nos detendremos fundamentalmente en su análisis incorporando también a otros autores, algunos de ellos consideran que la diferencia se define por la “buena” o “mala” música yendo más allá de la clase, el género musical y la época en la que se vive.

En este texto se desarrollan cinco apartados: en el primero se presenta la introducción, en el segundo, la teoría de la lógica cultural del capitalismo tardío de F. Jameson, focalizando en su hipótesis respecto de la mutación de la cultura en cultura comercial como característica de la etapa posmoderna; en el tercer apartado se desarrolla la historia de las orquestas infanto juveniles en el marco de la investigación etnográfica realizada en la CABA y la PBA; en el cuarto se articulan las conceptualizaciones de F. Jameson y el objeto de estudio de la investigación (las orquestas infanto juveniles)

³ La misma se desarrolla tanto en Nación como en la Provincia de Buenos Aires y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En esta oportunidad sólo haremos referencia a las que pertenecen al Gobierno Provincial y al de la Ciudad, aunque Nación también incide en las orquestas de los gobiernos locales.

⁴ F. Jameson escribe el libro “Teoría de la posmodernidad” en la década de los ‘90, en este sentido, la nueva cultura comercial a la que alude el autor no es tan nueva ya que se vislumbran cambios en la nueva era que algunos autores llaman pos neoliberalismo.

focalizando en los cruces, las distinciones, las contradicciones y las uniones entre lo culto, lo popular como problemas ideológicos y como contrariedades técnicas, su subsunción o no en la cultura comercial, así como la pedagogía de la seducción y la pedagogía crítica a través de los relatos y prácticas de algunos integrantes de las orquestas; y finalmente en el último, arribamos a las conclusiones.

2. La lógica cultural del capitalismo tardío desde la teorización de F. Jameson

El intelectual norteamericano F. Jameson en su obra “Teoría de la posmodernidad” realiza una descripción integral y crítica de la vida social contemporánea desde un enfoque marxiano. Consideramos que su estudio nos permitirá analizar la problemática suscitada en nuestra investigación en curso, que trata sobre las orquestas infanto juveniles de la CABA y la PBA.

Al analizar el capitalismo tardío de la etapa actual, F. Jameson retoma la teorización que realiza el economista E. Mandel. Aunque esta etapa ya había sido anunciada por el propio K. Marx y consideramos necesario recuperar los orígenes –antes de “*matar al padre*”⁵. Señalaremos entonces que E. Mandel examina las tres etapas de circulación del capital: la comercial, la monopólica (cuyas características fueron desarrolladas por F. Engels) y la multinacional (características desarrolladas por V. I. Lenin).

Este último período, el del capital transnacional, significó una ruptura con la etapa anterior, debido a las múltiples transformaciones que se dieron.

Desde el orden político, el capital transnacional implicó un desdibujamiento de los Estados Nacionales para el libre flujo del capital lo que no significa su desaparición (Murillo: 2008). Desde los años 70, a partir de la crisis del petróleo entre otros hechos significativos, la necesidad de la acumulación capitalista requiere el libre flujo de capitales a nivel global, en este sentido se necesita que se levanten las restricciones nacionales para que dicho flujo pueda producirse.

De este modo se desarrolla lo que en la actualidad se conoce como proceso de globalización, que culmina con el mundo bipolar para dar lugar a la nueva cultura posmoderna global, que como aclara F. Jameson, es estadounidense. Ésta es la expresión

⁵ Recuperamos vagamente algunas ideas del psicoanálisis trabajadas por F. Jameson. El autor rescata a las distintas disciplinas argumentando que la teoría supera todas las fracturas disciplinarias.

interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de EEUU en el mundo. Como sucede en toda historia de lucha de clases, se trata de la cultura de sangre, tortura, muerte, y terror (cfr. Jameson: 1996, 27).

También en el orden cultural implicó una transformación radical, aunque esta separación de esferas es sólo a fines analíticos, dado que el orden político implica el cultural, el económico y el social, ya que se trata de un proceso dialéctico. Pero es en el orden cultural en el que profundizará el autor y nosotros también.

Retomando las tres etapas de la economía de E. Mandel, F. Jameson elabora tres etapas de la cultura: realismo, modernidad, posmodernidad⁶ (cfr. Jameson: 1996, 54 y 55).

En el orden del conocimiento y las ciencias sociales, las corrientes positivistas fueron las representantes de la época de la modernidad (aunque se pueden observar continuidades en nuestra época) que se caracterizaron por describir y sostener la división entre naturaleza y cultura.

Esta separación es criticada y analizada por el autor que considera que la nueva era posmoderna se caracteriza por una “segunda naturaleza”. Se trata de un proceso donde la modernidad ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre. Nos encontramos en un mundo más plenamente humano que el antiguo. La cultura se ha convertido en una auténtica “segunda naturaleza” es decir, la praxis humana ha penetrado en la antigua esfera “autónoma” de la cultura, e incluso en el propio inconsciente (cfr. Jameson: 1996, 10 y 148)⁷.

En este sentido, las esferas de estructura y superestructura se unen más que nunca en este nuevo período posmoderno. Esto no significa que las esferas estuvieran separadas, de hecho existe entre ellas una relación dialéctica, pero en esta etapa de la historia, la economía se subsume a la cultura, cuando se conoce que en los albores del capitalismo temprano predominaba la relación inversa, de la mano del proceso de mercantilización capitalista.

⁶ Cada una de estas etapas culturales se corresponden con las fases económicas planteadas por E. Mandel que ya se mencionaron: el capitalismo de mercado, la fase monopólica imperialista y la posindustrial.

⁷ Desde este punto de vista se percibe las tradiciones de la Escuela de Frankfurt que F. Jameson retoma siendo que la cultura racional nos llevó a la humanidad a un genocidio inimaginable, es por eso, la importancia de la irracionalidad, los sentimientos para que la humanidad avance en busca de la vida y la felicidad y no en la muerte y el odio como se observó en Alemania en los años de Hitler y se observa en EEUU con las invasiones a Irak, bases militares, etc.

Esta es una de las rupturas del capitalismo que W. Benjamín comienza a analizar en 1930 aproximadamente cuando el arte comienza a ser mercantilizado. La misma idea la retoma F. Jameson para la década de los años '90, y comienzos del siglo XXI.

Aunque la etapa a la que alude W. Benjamin ya fue consumada, produciéndose nuevos desarrollos y cambios tecnológicos propios de la lógica interna del modo de producción capitalista.

Se trata de la etapa conocida por la célebre frase del intelectual de la Escuela de Frankfurt, la “estetización de la política” que F. Jameson recupera como “estetización de la realidad”.

W. Benjamin para reflexionar acerca del arte y el cambio de su funcionalidad en la era de la reproductibilidad técnica y el fascismo considera que el rol de la obra transmuta de su rendición de culto (propio de la Edad Media) al mero divertimento para que las masas sigan al líder. De esta manera, la importancia de la función de la obra de arte como crítica, disfrute y reflexión, que serían propias de una política del arte que invitarían a la transformación del modo de producción y la sociedad capitalista, quedarían desplazadas de la escena para la continuidad de la proletarización y el capital (cfr. Benjamin: 2009, 128 y sgtes).

F. Jameson retoma esta idea para el análisis de la etapa de la posmodernidad, es decir, para la sociedad del espectáculo, la sociedad pos industrial, o también llamada sociedad de los media. Considerando que ésta la etapa más pura del capital.

Este autor se preocupa fundamentalmente por el arte, y en particular por la arquitectura, focalizándose en los cambios que se produjeron en las ciudades en las últimas tres décadas: de los monumentos a los centros comerciales, moteles y restaurantes de comida rápida; del espacio de la ciudad (caracterizado por su heterogeneidad) al hiperespacio homogéneo, de los mini proyectos a los mega proyectos, de la ausencia de marcas globales a la presencia de las mismas, de las antiguas salas de espectáculos -como los pequeños teatros mono funcionales- a los complejos shoppings con múltiples servicios, entre otros (cfr. Jameson: 1996, 93,142, 146; cfr. Lischetti: 2010, 65).

En relación a este tema M. Lischetti hace mención de las crecientes contradicciones entre las necesidades de los sectores más pobres y la implantación urbana de una sociedad opulenta desde mediados de los '60, así como del cambio de las ciudades en esta última

fase del capital transnacional: las metrópolis se caracterizan por ser ellas mismas concebidas y consumidas como mercancías (cfr. Lischetti: 2010, 64,65).

2.1 La hipótesis de F. Jameson como aporte para el análisis de las orquestas infanto juveniles: la cultura comercial como característica de la etapa posmoderna

La hipótesis de F. Jameson sostiene que la reestructuración del sistema capitalista tardío ha producido una modificación general de la cultura (cfr. Jameson: 1996, 93; cfr. Lischetti: 2010, 65,66).

La transformación a la que se refiere es la fusión que se produce en la cultura comercial de las últimas décadas incluyendo la cultura de élite y la cultura popular⁸, aquella es la que hace desaparecer la antigua distinción que caracterizaba a la modernidad.

Siempre de acuerdo con su análisis, los rasgos populistas de la nueva cultura comercial se caracterizan por integrar al nuevo ámbito cultural a la estigmatizada cultura popular en un espacio de mayores dimensiones (cfr. Jameson: 1996, 93 y 94).

En este sentido el autor es crítico de la modernidad y de la jerarquización cultural de ese período y también de la posmodernidad y la homogenización del espacio en una aparente igualación.

En este punto, resulta pertinente señalar que aquella desigualdad era expresada notablemente, es decir, era visibilizada y dio lugar a una larga discusión, tanto en el ámbito académico como en el ámbito de los conjuntos sociales como se puede observar en los análisis de A. Gramsci, R. Williams, J. L. Sarrago Rodríguez, Ch. A. Valentine, A. M. Cirese, etc.

Por el contraste, la cultura comercial empaña la frontera entre la élite y el pueblo, o también entre ricos y pobres. El capital pareciera haber aceptado al antiguo proletariado, o en términos de W. Benjamin, el capital y el poder político confían en la espontaneidad de las masas, cuando se trata de la penetración ideológica llevada a cabo por la reproductibilidad técnica y aún más en la era posterior que hacía referencia el pensador de Frankfurt debido al auge de los medios de comunicación y los progresos tecnológicos.

⁸ Es importante aclarar que el autor no diferencia la cultura popular de la cultura de masas o comercial porque ésta subsume a todas las culturas. Desde el punto de vista de P. Bourdieu la distinción entre la cultura de élite y la cultura popular permanece aunque también sucede que la cultura comercial incorpora y mercantiliza a ambas.

Se considera nodal este eje para pensar interrogantes y reflexionar respecto de la investigación que estoy realizando.

Significativo porque la desaparición de las jerarquías y distinciones entre la cultura popular y la cultura de élite, así como la integración de la cultura de masas en un espacio más amplio como la cultura comercial, deben ser puestas por un lado, entre paréntesis y paradójicamente, por el otro, aceptar dicha disolución.

La complejidad del fenómeno muestra la reproducción (sólo que ahora las divisiones están implícitas, o para referirnos a nuestro problema de investigación original, todos los elementos culturales se hallan integrados) y también se observan grietas que atisban algún espacio para la transformación.

En este sentido no solo se produce un movimiento “de arriba hacia abajo” donde se baja la cultura hegemónica desde el Estado y sus respectivos aparatos ideológicos sino que también se produce el movimiento inverso “de abajo hacia arriba” integrando algunos elementos de la cultura popular (aunque continúan quedando afuera muchos otros) desarrollándose de esta manera, un proceso de circularidad (cfr. Guinzburg: 1976, 15).

El propio F. Jameson, analizando la mutación de la cultura en una nueva cultura comercial, menciona como característica sus rasgos populistas⁹, debido a la homogeneización que implica la sociedad de consumo, pero, dice el autor, se trata de una máscara, la “máscara del populismo” (cfr. Jameson: 1996, 94).

Además, a pesar de hacer mención de esta importante mutación de la cultura en una cultura comercial más pura¹⁰, el autor profundiza su análisis, considerando que cuando se comparan dos obras de arte, no se trata de una contrastación entre una u otra, sino que dicha confrontación constituye en realidad la figuración y la materia prima expresiva de una comparación más profunda entre dos modos de producción que se enfrentan y se juzgan unos a otros (cfr. Jameson: 1996, 223).

Cabe aclarar también, que aunque F. Jameson realiza su análisis desde su propio espacio, es decir, desde su lugar estadounidense. Los procesos político-económicos-culturales y sociales que se dan en América Latina tienen sus particularidades (incluso el

⁹ Con populista el autor hace referencia a una cultura “de” todos y “para” todos sin distinciones de clases sociales.

¹⁰ Se refiere a una cultura más homogénea, más extendida, que alcanza distintas esferas y se distribuye en distintos sectores sociales.

término populismo connota significados diferentes en uno y otro espacio) pero sin embargo, el proceso global de la lógica cultural del capitalismo tardío se ha dado a nivel mundial.

El propio F. Jameson hace un llamado de atención al respecto de este tema considerando que no hay un capitalismo tardío en general, sino que sólo existe esta u aquella otra forma nacional específica, y que quienes lo leemos y no somos norteamericanos lamentaremos su inevitablemente versión americanocentrista (cfr. Jameson: 1996, 20).

Sin embargo, y aunque tomamos sus observaciones con los resguardos que él mismo propone, es pertinente apropiarnos de muchas de sus ideas como disparadores para la interrogación y la interpretación que gira en torno a la investigación en curso.

3. Un poco de historia: las orquestas infanto juveniles

El proyecto que se investiga trata sobre la política pública de las orquestas infanto juveniles que se da a nivel nacional (aproximadamente 50 orquestas en todo el territorio), a nivel provincial (en Provincia de Buenos Aires, PBA, hay 21 orquestas) y a nivel municipal (en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, 16 orquestas). Se trabaja específicamente con las orquestas de PBA y de la CABA. Aunque el trabajo de campo reside fundamentalmente en dos orquestas (una en Provincia y otra en la Ciudad) también se produjo una expansión en el terreno, observando y analizando otras orquestas infanto juveniles por la técnica utilizada de bola de nieve¹¹.

El proyecto consiste en el armado de orquestas infanto juveniles para niños y jóvenes entre 3 y 23 años, las edades varían de acuerdo a cada una de las orquestas. Se registra un caso particular en el que se configuró una orquesta de padres, que por tratarse de una orquesta de adultos queda por fuera del tema de investigación.

¹¹ Técnica que tiene como objetivo la comprensión de los significados de los sujetos, es decir, en este caso, nos preguntamos qué sentido le otorgan los niños, niñas y jóvenes a la orquesta, a la música, al compartir este espacio con otros niños, a los vínculos con los profesores, a la relación con la comunidad en general, entre otros. La misma se desarrolla por el vínculo con los otros, y a través de la cuál se va generando una red de contactos. En este sentido es importante señalar que se abordó sin complicaciones dado que en una de las orquestas se ingresó al campo al mismo tiempo que la orquesta se estaba constituyendo y en ese sentido las niñas y niños querían ser entrevistados ante la idea que circulaba respecto de la realización de entrevistas, además de que todas las personas que podían dar cuenta de las preguntas que nos hacíamos se encontraban en el mismo espacio del trabajo de campo y no era necesario recurrir a otros sujetos. Y en la otra orquesta, también fue posible dada la apertura por parte del director del proyecto al espacio en el que funciona.

En las orquestas en la que se realizó trabajo de campo, se observan niños y jóvenes entre 6 y 18 años, aunque en una de ellas por ejemplo, hay dos jóvenes de 21 años que son docentes, pero a la vez son estudiantes de otra orquesta.

El tipo de orquesta propuesta en el marco de la política pública es la orquesta sinfónica o filarmónica¹², que está compuesta por distintos instrumentos: cuerdas, vientos de madera y vientos de metal, e instrumentos de percusión: violines, violas, cellos, contrabajos, flautín, flautas traversas, oboes, cornos, clarinetes, fagotes, contrafagot, trompetas, trompas, trombones, tuba, timbales, caja, bombo, platos, xilófono, triángulo, celesta, claves, gong, campanas, glockenspiel o lira, caja china, castañuelas, pandereta, entre otros (cfr. Scholes: 1980).

En cuanto a la composición de las orquestas bajo estudio, se observa que algunas son únicamente de cuerdas, y en otras -aunque están constituidas por todas las clases de instrumentos- faltan algunos como por ejemplo, timbales, tubas o cornos en función del tiempo en el que fueron creadas y la partida presupuestaria que se les asigna.

Por ejemplo en las orquestas en las que se realiza observación participante se conoce que en una, que fue creada recientemente en el año 2009, hay únicamente cuerdas (específicamente violines, cellos, contrabajos y violas).

En la otra, que fue creada en el año 2005, además de cuerdas hay vientos (puntualmente saxos, flautas traversas, oboes, trompetas, clarinetes) e instrumentos de percusión (xilofones, entre otros). Sin embargo faltan cornos y timbales por ejemplo, y este es un reclamo que hacen los niños y jóvenes. Para subsanar esta falta, se reúnen y ensayan con otra orquesta, la que sí tiene estos instrumentos para practicar. Hasta el momento, pareciera que solamente las orquestas “madres”¹³ se constituyeron con todos los instrumentos que corresponden a la orquesta sinfónica o filarmónica.

Los instrumentos son en ocasiones ofrecidos en comodato, cuando los chicos los manejan con cierta destreza, o cuando los docentes lo consideran pertinente, lo cual les permite practicar en sus hogares. En una de las orquestas se observa que se los dan en

¹² Cabe aclarar que hay otros tipos de orquestas, ya que se denomina orquesta a todo conjunto de músicos e instrumentos tanto de música “clásica”, como de música popular, de baile, de jazz, siempre que tengan un número considerable de miembros, más de 20. Las formaciones dedicadas al tango se conocen como orquesta típica.

¹³ Nos referimos a las dos primeras orquestas creadas en nuestro país en el marco de esta política, una de la PBA y otra de la CABA: La de Chascomús y la de Lugano respectivamente.

comodato, en la otra por cuestiones de cuidados, consideran que es mejor que queden en la escuela donde se llevan a cabo las clases de la orquesta.

En ambas se pueden observar algunas diferencias de carácter general. En una, el repertorio es variado: desde la música clásica¹⁴ como B. Bartok, hasta la música “popular” como algún carnavalito o chamamé. En la otra orquesta se propone sobre todo el aprendizaje de música clásica aunque hay obras populares alternativas pero ajenas a las tradiciones populares de nuestro país¹⁵.

4. Análisis de las orquestas infanto juveniles desde las consideraciones elaboradas por F. Jameson

Como decíamos, F. Jameson considera que esta nueva etapa de la posmodernidad se caracteriza por la cultura comercial, mercantilizando la música en general. La innovación de esta nueva cultura -además de la incorporación de la música popular que antes era estigmatizada en un ámbito más amplio como es el del mercado¹⁶- es que se da a mayores niveles, es decir, la producción y el consumo (en este caso estamos hablando de la música) se multiplicaron cada vez más respecto de otras fases históricas (cfr. Cuevas: 2010).

En el caso particular de las orquestas infanto juveniles se observa la mercantilización de la cultura popular, y agregaríamos, la mediatización ya que por ejemplo, la política pública en la CABA fue uno de los pocos programas de política social y cultural que ha sido difundido a través de los medios de comunicación por el jefe de Gobierno M. Macri¹⁷. En este sentido, consideramos que se hace un uso político del mismo.

¹⁴ Aunque es más apropiada llamarla música académica ya que clásica remite a un período específico de la historia de la música: el clasisismo, cuyos referentes en la música fueron L. v. Beethoven, J. Haydn, W. A. Mozart entre otros. Sin embargo la seguimos llamando clásica porque desde el sentido común solemos nominar a toda la música académica y a todos los compositores académicos de esta manera. Es decir, a pesar de conocer que J. S. Bach pertenece al período barroco, J. L. F. Mendelssohn, F. Schubert, R. Schumann, entre otros, al romanticismo, B. Bartok al período pos romántico o modernismo; por lo general nominamos a la música académica como música clásica sin tener en cuenta las distintas periodizaciones históricas y englobando a todas ellas en el clasisismo. Por otra parte, F. Jameson (autor que nos inspiró en estas reflexiones) también refiere a la música clásica como connotador de la música de élite.

¹⁵ Las obras que se interpretan en esta orquesta son: Himno a la Alegría (L. v. Beethoven arreglo), Rumanas (B. Bartok arreglo), Eine Kleine Nachtmusik (W. A. Mozart arreglo), Un villancico (carnavalito popular anónimo), Pasa el batallón (melodía infantil anónima), Swanee River (melodía popular norteamericana).

¹⁶ Aunque este proceso se inició ya a principios del siglo XX como lo describió W. Benjamin.

¹⁷ Por ejemplo, el 6 de julio de 2010 en el programa “Después de todo” emitido en canal 26 que conduce Jorge Lanata, M. Macri volvió a mencionar las orquestas infanto juveniles y dijo que desde que estaba él gobernando se habían creado 13 orquestas más de las 3 que ya existían, y que era una forma de retener a los chicos en la escuela a diferencia del fútbol que los pone en la calle.

Aunque por otro lado, y paradójicamente, se puede observar que la cultura popular es incorporada como música comercial aunque no en su totalidad, y “desplazada” por la música de élite.

El trabajo de campo realizado hasta el momento (con base etnográfica, y la utilización de las herramientas de observación participante, conversaciones informales, entrevistas a niños y directivos¹⁸ y fuentes informáticas) puede dar cuenta del gusto musical de los niños que se caracteriza por el gusto comercial de la cumbia y el reggetón (fundamentalmente han hecho alusión a Daddy Yankee).

Por otro lado, se observa en los barrios, que predomina el gusto popular por la música boliviana y sus diferentes géneros: morenada, saya, entre otros. En este marco, la concurrencia a fiestas organizadas por miembros de la colectividad boliviana mostró que algunos escuchan y bailan esta música (la invitación fue realizada por parte de los niños de la orquesta). Estos estilos de música no son incluidos en el marco de la orquesta de infanto juvenil.

En el ámbito familiar también se observó una tradición cultural vinculada a la música popular, al folklore particularmente.

En las orquestas se ofrece como repertorio algún carnavalito, aunque de la totalidad de las obras, son los menos. En este sentido se observa el componente universalizante de la cultura comercial, integrando una diversidad de géneros artísticos musicales.

Esta aparente integración, a partir de la diversidad musical, responde a cuestiones más profundas y políticas, que se relacionan con la mutación que sufrió nuestra sociedad en los últimos tiempos y que en una aparente homogeneización de la cultura e integración del gusto popular y del sector en sí mismo, se reproduce por el contrario, la dominación, aunque también se desarrolla parcialmente el proceso inverso.

Esto debido a que la cultura popular de quienes son “beneficiarios” del proyecto de la orquesta no es incluida o en todo caso, es escasamente incluida. El capitalismo tuvo que

¹⁸ Llamo directivos a todo el grupo al que no pertenecen las niñas, niños y jóvenes, es decir, a directores/as del programa en general, directores pedagógicos, directores de escuela, directores de orquesta, coordinadores, asistentes, docentes entre otros. Esto muestra la heterogeneidad del grupo que lleva a cabo el programa y la multiplicidad de prácticas y discursos en juego que aunque son puestos en conjunto se caracterizan por la diversidad, los consensos y las tensiones.

mutar para persistir y lo hizo de la manera más eficaz¹⁹, es decir, en vez de seguir reproduciendo la distinción y la diferenciación estricta de las clases sociales y sus gustos, fue integrando algunos fragmentos de lo popular que antes eran excluidos. Aunque la exclusión de algunos mojones de la cultura popular, que son importantes para los sectores subalternos, aún permanecen relegados.

En relación a este tema, el Estado es clave para la integración, el mismo actúa como regulador del conflicto de clase entre el capital y el trabajo, es decir, es funcional al capitalismo. No hay capitalismo sin Estado, puede haber Estado sin capitalismo pero no capitalismo sin Estado (cfr. Lindemboin: 2010; Murillo: 2008). No es casual retomar a este autor, él es quien denuncia la amplia brecha social entre ricos y pobres que continúa acrecentándose y es lo que se encubre en la nueva estetización de la política. Es decir, el pasaje de la política a la cultura como mutación de la posmodernidad se caracteriza precisamente por “embellecer” la pobreza y las desigualdades a través de las orquestas infanto juveniles, entre otros dispositivos, formando parte de la cultura popular. Este es uno de los sentidos que damos al concepto de integración de la política pública de las orquestas en nuestra hipótesis de trabajo.

Así, la política de la orquesta se propone la aparente integralidad de los sectores pobres ofreciendo la diversidad cultural: cultura popular, cultura de masas, cultura de élite como fragmentos diversos y desde un aparente populismo que aceptaría a todas las culturas integrándolas.

En general la música popular es relegada, sobre todo la música boliviana, también la cumbia y el reggetón como géneros comerciales. Se ha registrado que una orquesta sí incorpora una cumbia argentina, pero en las otras sobre las cuales se realiza trabajo de campo se hace explícita la negativa de su incorporación como parte del repertorio.

Por otro lado, esta integración lleva la “máscara del populismo” como dice F. Jameson ya que como vimos, en la inclusión de la diversidad cultural, se hace explícita la no incorporación de algunos elementos de la cultura popular además de considerar que la

¹⁹ Este proceso de integración de las clases populares se inicia ya en el siglo XX ante la crisis de sobre producción de 1929. Sus desencadenantes como la falta de empleo, los conflictos de clases, entre otros, obligaron a que el Estado se iniciara como interventor de la economía asegurando la reproducción de la fuerza de trabajo, mediando en los conflictos, generando empleo, promoviendo el consumo, políticas sociales. (cfr. Cuevas: 2010).

música clásica es la que debe ser enseñada por ser la más “compleja” y “verdadera”. Es por eso que se considera la inclusión de los sectores populares pero no de todos sus valores culturales; es decir, una mera inclusión formal.

4.1 Lo culto, lo popular y lo comercial: contradicciones políticas y técnicas

Destacamos en las conceptualizaciones de los directivos una idea técnica de la música ligada íntimamente a la política, tanto es así, que, con el trabajo de campo avanzado y por ello habiendo profundizado en la confianza, algunos aclaran que “esto no es política” cuando no sólo en esta frase hay una repolitización o estetización de la política sino que hay una utilización política del proyecto por parte de algunos de los gobernantes. Además cabe recordar que las orquestas se desarrollan en el marco de una política pública.

Aunque en este apartado se recuperarán algunos discursos, es importante señalar que van más allá de la persona enunciante²⁰. Es en este sentido que M. Foucault piensa los discursos así como L. Althusser la ideología. Ésta penetra en las sociedades más allá de las clases y los distintos grupos sociales y circulan en distintos espacios.

Desde este punto de vista retomamos las ideas de S. Murillo y E. Bianchi acerca del análisis de los relatos y las prácticas. No se pretende juzgar a ningún sujeto concreto, sino que se pone el acento sobre cómo circulan las prácticas discursivas y se ejercen en medio de relaciones de fuerza (cfr. Bianchi: 2010, 47, 48, 49; Murillo: 2008, 16).

Respecto de la música de élite, o música clásica, las referencias por parte de los directivos ante la pregunta de por qué la ofrecen en lugar de la música popular, como la murga o la música comercial como el reguetón por ejemplo (aunque algunos sí consideran la incorporación del folklore) expresan que:

“[la idea es] cómo integrarlos en una apuesta artística compleja. Nosotros estamos planteando una estética distinta. Si vos simplificas mucho no estás aportando nada. Una música que tiene nada más que dos tonos y que se repite infinitamente cien veces, que no requiere un gran desarrollo mental para entenderlo, me parece que no requiere de mucho esfuerzo ¿no? Me parece que podríamos capitalizar ese esfuerzo en producir otro tipo de enseñanza, otro tipo de descubrimiento, de escuchar al otro también pero armónicamente, en tanto polifonía, en tanto contrapunto. No se trata de armar una cosa de decir bueno, vamos todos por ahí y cantamos todos juntos. ¿Por qué no mostrar otra cosa?”.

²⁰ Se destaca la importancia de cada uno de los sujetos, de su individualidad, de su subjetividad y de su identidad. Sin embargo, en este caso es importante lo dicho más allá de las heterogeneidades de cada uno de sus discursos y cada una de sus prácticas para destacar la ideología dominante o hegemónica de la que no somos conscientes.

Se desprende de este relato una cosmovisión acerca de lo “complejo” que debería ser la apuesta artística emprendida en relación a la técnica y a la estética vinculada directamente con la cultura de élite.

En sintonía con esta concepción, se observa en otro de los discursos, la correlación que se establece entre dicha técnica que es considerada como la “verdadera” y el imaginario de la política asociado a la cultura occidental considerando también a ésta como la realmente auténtica en detrimento de la cultura otra, es decir la “primitiva”.

“Nosotros estamos formados con esa cabeza occidental y lamentablemente es así, yo no me puedo desprender de esa cultura y no puedo pensar desde otra cultura. Yo no voy a enseñar murga ni voy a pretender que los chicos toquen la murga ni hagan una murga porque me parece una cosa muy primitiva si querés. Si estamos hablando de desarrollo, de sublimación, de belleza, eso realmente no me parece que sea un componente o que aporte algo a todo eso, es tocar unos tachos a más no poder, todos juntos, unas cuestiones que tienen que ver con lo social y que vos me podés decir bueno, sí, tienen cierto componente o esas murgas de barrio que hay, que expresan ciertas cosas como la cumbia villera, que tienen ciertos reflejos de la realidad, pero no me parece que eso sea artístico digamos. Puede ser una expresión artesanal si querés, pero el arte es otra cosa. O sea, yo no creo que una murga sea algo artístico. [Me parece que la música que nosotros brindamos] aporta más a la diversidad y al placer estético de la búsqueda de la cosa, de los detalles. Yo no iría a una escuela a enseñar una murga o a enseñarles a tocar una cumbia”.

Además, en estos relatos se observa la reproducción de los valores que se asocian a lo culto y a lo popular, como por ejemplo, la seriedad vinculada al primero y la diversión vinculada al segundo. O también, los valores como el trabajo y el esfuerzo asociados a la cultura de élite; y la pereza y la vagancia asociados a la cultura popular.

“Yo estoy muy en contra también de que la educación tenga que ser divertida. No. La educación da trabajo, la educación es un sacrificio. [Sino] entramos en un populismo en realidad (...) para mí no despertás nada con esa demagogia. [La cumbia y la música comercial] me parece que tiene que ver con otra estética. Y esto de entrar en la educación a través de la cumbia o mostremos esto con la orquesta y pongamos la murga, para mí no. Y después tener las herramientas técnicas como para tratar de hacer otro tipo de cosas. Yo creo que la murga es una expresión social digamos, a través de una propuesta estética que son los tambores. Para mí la definición de arte es que se aleja de lo obvio, cuando vos te alejás más de lo obvio, creo que más cerca de lo artístico estás. O, sea todo lo que es sugerencia, ambigüedad, y otros muchos sustantivos que tiene el lenguaje artístico. Me parece que la murga no lo tienen o me parece que otras expresiones no lo tienen”.

Lo obvio, lo sencillo, lo vulgar son calificativos que se otorgan generalmente al arte popular. Por el contrario; lo dificultoso, lo estrambótico y lo altanero se asocian al arte culto.

“[En relación a la música comercial] hay un producto musical que está armado por la discográfica. Eso es una cosa absolutamente comercial, ya hay un sonido que está preparado, que está estudiado, que pega, o sea, todo lo que viene que no lo hace un creador y lo mismo las letras. Porque yo entiendo que el arte es eso, o sea, cuando es algo muy obvio o muy dicho de esa manera, hay maneras y maneras de decirlo, no sé, es caer en una discusión muy, muy compleja pero para mí lo artístico tiene mucho que ver con la sugerencia, con el rodeo, con la búsqueda de cosas con presentaciones, con desarrollos, con tomar determinados colores, determinadas estéticas, no productos terminados y absolutamente estandarizados. O sea, una murga acá, una murga allá, es el mismo producto. Estos programas de todos estos conjuntos de los sábados suenan todos exactamente igual. Hay un parámetro analizado si querés sociológicamente y marketinamente y ninguno de ellos hace lo que siente, están, vos tenés que hacer esto, tocar este acorde, muy elemental, no hay como desarrollo digamos, no hay ampliación del espectro musical no? Está todo muy limitado, muy acotado, por eso yo no lo considero. A lo mejor es artístico pero para mí de muy poco valor. O sea, yo no soy quién para juzgarlo pero sino como que todo sería arte”

En este sentido, la distinción de la que hablaba P. Bourdieu en parte sigue en pie, él en su estudio indagó que el gusto popular estaba representado por las obras que eran desvalorizadas por la divulgación. Del mismo modo, otro de los entrevistados dice que a pesar de que le gusta el reggetón, lo considera una porquería, posiblemente porque han sido obras desprestigiadas por la circulación debido a los procesos de circulación mercantil²¹.

Entonces, en estos múltiples relatos se menciona a la música de élite como el género por excelencia. Para describir a la misma se utilizan las adjetivaciones como “verdadero”, “complejo”, “belleza”, “estética”, “placer”, “diversidad”, “desarrollo”, “sublimación”, “sugerencia”, “ambigüedad”, “rodeo”, “armonía”, “polifonía”, “contrapunto”.

Y los géneros populares y comerciales son asociados a los términos “simples”, “primitivos”, “estandarizados”, “marketineros”, “elementales”, “obvios”, “tachos”, “limitados”, “acotados”, “de poco valor”, “porquería”, “ruidosos”.

De esta manera se observa una valoración positiva hacia lo culto y una valoración negativa hacia lo popular así como lo marketinero es asociado a lo comercial/popular

²¹ Más allá de las letras que no es análisis de este trabajo.

cuando F. Jameson dice que la tríada o los tres géneros son incorporadas al ámbito del mercado.

Sin embargo se ve también que en las orquestas se integran los géneros de música popular y música comercial. Aunque haya un cuestionamiento por parte de algunos directivos, en las orquestas se incorpora alguna cumbia²² entre otras obras populares y comerciales. No obstante, la cumbia fue el género que mayores tensiones produjo al interior del grupo directivo ya que algunos estaban de acuerdo y otros no.

Ambas situaciones existen: la intención de algunos directivos de imponer la música de élite así como incorporar elementos de la música popular y de la música comercial en el repertorio.

Desde este punto de vista, se decía en un comienzo que hay autores que consideran que la distinción se trata entre la “buena” música y la “mala” música sin importar la clase, el género, y la época y en este sentido las diferencias se establecerían entre la buena sinfonía y mala sinfonía o entre la buena cumbia y la mala cumbia.

Por otro lado, las diferencias al interior del cuerpo directivo de la orquesta muestra la multiplicidad de prácticas y discursos en juego, en tensión, en pugna.

4.2 Perspectiva crítica y perspectiva de la seducción

Desde otro punto de vista como lo es la perspectiva crítica que desarrollan W. Benjamin (2009), F. Jameson (1996), M. Lischetti (2010) y P. Mc. Laren (2010) pueden ser analizados los discursos de los directivos. Los cuatro autores/as consideran que el capitalismo en esta nueva época posmoderna se encargó de seducir o divertir a través de la pedagogía de la atracción o también la cultura comercial. Esto ya se observó en la reflexión de uno de los directivos y se hace mención al respecto en otros relatos:

“Hay un gesto muy reaccionario de ciertos sectores en torno a las proximidades con los niños en términos de consumo como elemento de seducción”.

La apuesta artística entonces, además de ser política, cultural y técnica, es pedagógica, es decir, tratan de romper con la seducción, considerando que la misma está asociada a la demagogia, a lo reaccionario, y al populismo. Desde este punto de vista

²² Como por ejemplo el Bombón asesino interpretado por el grupo Las Palmeras que como se decía, no entraremos en la discusión de las letras ya que excede nuestro tema de estudio en este trabajo.

quieren mostrar otra cosa, diferente, ajena, que amplíe el espectro y que de esta manera, los niños y jóvenes puedan conocer diversos géneros para tener mayores opciones de elección.

“Considerando las orquestas infanto juveniles para chicos que están en situaciones de bastante riesgo, es la única chance de salir un poco de otras músicas que están todo el tiempo en las FM tropicales. Y nadie desprecia eso, pero sí hay un cuidado especial para no replicar el afuera acá adentro [en la puesta de las orquestas] en función de lo que un chico conoce y sólo te pide eso porque si no, vos estás respondiendo a una demanda muy circunscripta por los medios, por las políticas de los medios, las políticas de las grandes empresas de la música”.

La posibilidad de ofertar múltiples géneros musicales se asocia también se decía, a una concepción política, en este sentido, a una mayor distribución cultural en el ámbito del consumo²³.

“Si yo le doy a Dady Yankee, le estoy dando algo que está afuera, que él ya conoce, y lo dejo sin otras estéticas. Y la educación es justamente distribución y no sustracción. El gesto reaccionario es que yo le sustraigo el tango, la música clásica a favor de algo que traen ellos de afuera, es decir de sus casas u otros ámbitos”.

En relación a estos testimonios es importante destacar la crítica a la música comercial por ser un producto cultural “sencillo”; por lo tanto nada complejo. Esto se expresa específicamente en la posición de no enseñar reggetón, por ejemplo Dady Yankee, que es justamente el gusto que predomina en los niños que fueron entrevistados.

Paralelamente a estos testimonios críticos del reggetón como parte del género comercial, se observa que otros toman en cuenta la cultura popular de los niños al llevar a cabo determinadas enseñanzas pedagógicas. Aunque predomina la perspectiva del modelo hegemónico académico o clásico, incorporan gustos y aprendizajes de los chicos.

En este sentido se observó que uno de ellos recupera el gusto popular de los niños. Un docente mientras enseña las negras, las escribe en el pizarrón, y les pregunta a los chicos cómo suenan esas figuras y uno de los nenes grita “Da-ddy-Yan-kee” imitando las negras. El profesor para continuar enseñando las figuras, retoma el “Da-ddy-Yan-kee” y todos recitan lo mismo mencionando el nombre del músico cuestionado en muchos de los discursos pero que sin embargo, es recuperado por otros en la práctica.

²³ Como se decía en otro artículo, las orquestas no sacará a estos niños y jóvenes de la situación de empobrecimiento pero es una herramienta de creación y de mayor distribución de la cultura (Villalba: 2010).

De esta manera se advierten diferencias: una visión crítica a la música popular y a la música comercial, y otra mirada en la que Daddy Yankee es integrado. Estas diferencias pueden comprenderse también ya que se promueven en espacios también distintos: la crítica aparece en el marco de entrevistas individuales, la incorporación de la música comercial se produjo en el marco de una clase en la que se hizo observación participante.

Esta es la complejidad y la riqueza del dispositivo de la orquesta para el desarrollo y el intercambio humano. Hay consensos y tensiones pero como dice F. Jameson, la cultura comercial de algún modo ha barrido con la antigua barrera entre música de élite y música popular para integrar fragmentos de una y de otra (cfr. Jameson: 1996, 93 y 94).

Retomando la crítica a la música comercial, otros directivos consideran que:

“Es reaccionario ofrecer música comercial porque ya lo tienen y si les ofrezco ese género, los dejo sin la única oportunidad que tienen los chicos de sectores pobres de escuchar otras músicas. La mayoría de los chicos de sectores medios, por distintos motivos, no conocen la orquesta de De Caro por ejemplo”.

“Me parece que lo que dicen los docentes de trabajar con lo que tienen los pibes es un método totalmente demagógico y es menospreciar a los pibes, ‘tomo lo que vos tenés para después llevarte a lo bueno’ ¿entendés?”.

Se observan entonces las diversidades, tensiones y consensos que se muestran al interior del grupo “directivo”. Claramente, entre quienes son nombrados como directores y docentes, hay relaciones jerárquicas que no pueden ser englobados en el mismo grupo, pero sin embargo, se observan también pensamientos coincidentes, y semejantes además de los divergentes al respecto de los diversos géneros musicales. Y no solamente entre el cuerpo directivo y los docentes por ejemplo, sino que las semejanzas y diferencias se observan también tanto al interior del grupo de docentes como al interior del grupo de directivos estrictamente. Por esto es que se considera analizar al conjunto en su totalidad y complejidad.

“Si no ofreces diversidad, le sustraés la historia. Porque cuando uno habla de inclusión, inclusión no es una palabra vacía, inclusión no quiere decir estar adentro, inclusión no es solamente estar incluido ¿qué quiere decir estar incluido? Estar adentro. Inclusión no es que los chicos vengan acá y que se queden acá dentro. Eso no es inclusión. Inclusión es un concepto más complejo y más amplio. Para mí es formar parte de una tradición. Estar incluido es formar parte de una tradición complejísima, diversa, llena de hiatos, llena de disputas. Estar incluido es ‘formar parte de’. Tendría que ver con el significado que tiene

para cada uno participar de una lucha, participar en un campo que es un campo de lucha, que es el campo de la cultura. Para participar de esa lucha lo que más te conviene es tener elementos”.

Desde este punto de vista, hay una crítica a la música comercial y por lo tanto al nuevo aggiornamiento que se produjo en el modo de producción capitalista para “integrar” culturalmente a los sectores populares a través del divertimento que, socioeconómicamente, están excluidos.

Sin embargo, la propuesta que predomina en los directivos es la música considerada de élite. También se registran menciones al tango. Sin embargo, en las orquestas en las que se desarrolla trabajo de campo este género está parcialmente incluido²⁴. En sus discursos se sigue sin mencionar la música popular como el folklore tradicional argentino, o la música boliviana.

En otro relato, y respecto de este tema, se observa cómo algunas de las familias de los niños que estudian en las orquestas, antes escuchaban folklore santiagueño (zamba, chacarera, entre otros) y a partir de la orquesta sinfónica, modificaron sus tradiciones culturales. Pero ¿de qué tradiciones se habla? ¿Se trata de recuperar la música popular oriunda de sus antecesores o hay cierta imposición de otras tradiciones como la música clásica?

“Yo he tenido oportunidad de hablar con papás y mamás de chicos que decían: ‘y ahora en casa escuchamos una radio que se llama Radio Clásica, yo nunca había escuchado eso’. Y había una, dos tres mamás que decían: ‘yo era santiagueña, yo escuché folklore toda mi vida. Mi abuelo tocaba el violín’. El violín es un instrumento más o menos conocido que no solamente pertenece al repertorio clásico, es de Santiago. Pero me decía una de las madres: ‘pero ahora estoy con el dos por cuarto. Descubrí el tango y la verdad es que me encanta y mi hijo llega y pone tangos y entonces yo me puse a escuchar y ahora cuando él se va, yo me quedo con esa radio que nunca había escuchado, no sabía ni que existía’. Bueno, tómalo o déjalo, es así, eso pasó y se supone que eso amplía el repertorio cultural de una persona pero no sólo el repertorio cultural.

“Así como inclusión no es estar acá adentro, ampliar el repertorio no es conocer Albinoni, ampliar el repertorio también es un repertorio que tiene que ver con las conductas de los chicos, con cómo responden a determinadas cosas que se les van presentando en términos de disputas, en términos de discusiones, en términos de gustos personales, de imposiciones, de renunciaciones, de negociaciones. Me parece que el repertorio, la música, no son solamente

²⁴ Aunque se conoce que en la de Lugano, la orquesta madre de la CABA y que se constituyó con el nombre “El Porvenir” el tango es una parte nodal del repertorio.

sonido, en la música también hay, acá circulan muchas palabras, acá los chicos conversan, tienen recreos, se conocen barrios con otros que en general no se juntan, viajan por la ciudad, disponen de un espacio. Eso también forma parte del repertorio”.

Es importante destacar que, aunque la idea es mostrar la diversidad, lo que predomina es el gusto por la música clásica; es decir, hay una valorización extrema del arte de élite, presentado como el “más rico” por su complejidad, y una desvalorización y negación hacia algunos elementos de los géneros comerciales y populares.

Sin embargo, también se observó la incorporación de Daddy Yankee y una cumbia en el marco de algunas clases y de una orquesta en general como elementos de la música comercial.

5. Conclusiones

Para concluir se considera que a partir de las conceptualizaciones realizadas por F. Jameson la mercantilización de la cultura ha llegado a la punta del iceberg. El autor retoma la idea de E. Mandel respecto de que el capital ha llegado a su etapa más pura. De esta manera, la cultura comercial habría barrido aparentemente la antigua distinción entre cultura de élite y cultura popular.

En el caso específico de las orquestas infanto juveniles persiste un aparente populismo posmoderno. Aunque también se observó la complejidad del fenómeno y la integración de muchos de los elementos populares y comerciales, produciéndose tanto el movimiento de arriba hacia abajo como el movimiento inverso. Nos referimos a la exclusión de algunos elementos populares y comerciales que forman parte de los hábitos de los sectores subalternos y también la incorporación de la alta cultura a través de las obras clásicas. Aunque también se produjo la integración de la cultura popular y la cultura comercial en el repertorio musical, así como en las prácticas de enseñanza.

La posmodernidad recupera los fragmentos tradicionales de la modernidad para armar un bricolaje, como una nueva forma de dominación cultural, por cierto mucho más eficaz: integrar para excluir y dominar. Las orquestas infanto juveniles tienen la novedosa capacidad de musicalizar la pobreza. Se hace explícita la exclusión de la música boliviana que se escucha en muchas de las casas de las familias de los niños y jóvenes que asisten a la orquesta por ejemplo, así como también la música comercial que escuchan los niños y los jóvenes. La misma no está presente en las orquestas, incluso no está bien visto.

Aunque se reitera, se observó que en alguno de los micro espacios de la orquesta, aparece Dady Yankee (músico preferido de los niños) para el aprendizaje de las cuatro negras en la clase de lenguaje musical, así como la enseñanza del tema “Bombón asesino” en una de las clase de percusión, y la enseñanza de otra cumbia en una orquesta.

Esto nos lleva a concluir que en el marco de las orquestas infanto juveniles de la CABA y PBA no es posible afirmar de modo tajante la diferencia entre lo culto y lo popular, sino que entre ambos es posible establecer relaciones (no exentas de tensiones y conflictos) porque como dicen algunos de los autores, la diferencia debe trazarse entre la “buena” y “mala” música. Es decir, entre buena o mala cumbia, entre buena o mala sinfonía más allá de la clase, la época y el género musical.

Nuestras reflexiones han puesto en el centro de la escena el entramado conceptual propuesto por F. Jameson, y la riqueza de la investigación empírica ha hecho visibles lógicas que invitan a una re-problematización del mismo.

Como surge de la lectura, los aportes del pensador, entre otros, continúan hoy revistiendo gran interés; las preguntas e hipótesis que formuló, las líneas teóricas que trazó y los ejemplos que trabajó continúan brindándonos claves para intentar comprender el desenvolvimiento y las consecuencias individuales y sociales de algunos procesos que se han vuelto centrales en la cultura occidental. En este sentido, el estudio de las orquestas infanto juveniles de la CABA y la PBA presenta un espacio de inmensa riqueza y complejidad para avanzar en el análisis de estos procesos.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter (2009) *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bourdieu, Pierre (2006) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Cuevas, Daniel (2010) *Papel de trabajo. Debates acerca del trabajo en el capitalismo del naciente siglo XXI*. S/ editar.
- Guinzburg, Carlo (1976) *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores SA.
- Jameson, Frederic (1996) *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lindenboim, Javier (2010) *El debate del momento: Distribución o Redistribución*. Buenos

Aires. Conferencia realizada el miércoles 28 de abril de 2010 organizada por el Instituto del Trabajo, Departamento de Desarrollo y Trabajo Productivo, Universidad Nacional de Lanús.

- Lichetti, Mirtha (2010) *El derecho a la ciudad* en Achilli, Elena y otros (2010) *Vivir en la ciudad. Tendencias estructurales y procesos emergentes*. Rosario, Santa Fe, Argentina: Centro de estudios antropológicos en contextos urbanos (CEACU) Editores. Laborde Editor.
- McLaren, Peter (2010) *Una pedagogía del compromiso: hacia la transformación de la práctica educativa en el siglo XXI*. Conferencia magistral realizada el 14 de mayo de 2010, organizada por la Federación de Docentes de las Universidades (FEDUN) en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires.
- Scholes, Percy A. (1980) *Diccionario Oxford de la música*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

Otras fuentes:

- Bianchi, Eugenia (2010) La perspectiva teórico-metodológica de Foucault. Algunas notas para investigar al “ADHD”. Manizales, Colombia: Universidad de Manizales [en línea] [consulta 26 de julio de 2010]. Disponible en: <http://umanizales.edu.co/revistacinde/vol8/art1.pdf>
- Federación de Docentes de Universidades (FEDUN) [en línea] [consulta 25 de julio de 2010]. Disponible en: <http://www.fedun.org.ar/conferencia-magistral-del-dr-peter-mclaren-en-argentina/>
- Murillo, Susana (2008) *Colonizar el dolor. La interpelación ideológica del Banco Mundial en América Latina. El caso argentino desde Blumberg a Cromañón*. Buenos Aires: CLACSO [en línea] [consulta 26 de julio de 2010]. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/murillo/>
- Clarín [en línea] [consulta 20 de agosto de 2010]. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2010/03/03/um/m-02151518.htm>
- Página 12 [en línea] [consulta 25 de julio de 2010]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-148473-2010-06-29.html>

- Página 12 [en línea] [consulta 18 de septiembre de 2010]. Disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18990-2010-08-18.html>
- Villalba, María (2010) La política pública de las orquestas infanto-juveniles. Manizales, Colombia: Universidad de Manizales [en línea] [consulta 26 de julio de 2010]. Disponible en: <http://umanizales.edu.co/revistacinde/vol8/art5.pdf>