

Luís Almirante Brown en polémica con Grignon y Passeron. O la disolución de lo popular en el consumo

**María Eugenia Boito
ECI-UNC/ UNVM.**

Introducción

Estas reflexiones están motivadas por una intencionalidad didáctica que se desagrega: como trabajar algunos contenidos teóricos en el espacio del seminario Cultura Popular y Cultura Masiva (ECI, UNC), partiendo de los consumos culturales y las experiencias perceptivas contemporáneas de los estudiantes; como brindar pistas que ayuden a comprender que la recuperación de los estudios 'clásicos' en este campo, no obedece a ninguna cuestión enciclopedista, de museo/panteón teórico, sino que es pertinente y productiva en términos descriptivos y analíticos, para dar cuenta de la complejidad del estado y las dinámicas de las producciones simbólicas contemporáneas.

Finalmente en un lugar no menos destacado de esta problematización sobre las estrategias de enseñanza-aprendizaje, pretendemos recuperar cierta posibilidad cognoscitiva asociada a la risa: entre los escritos sobre la historia (no realizada) de la risa (siguiendo a Herzen, citado en el primer capítulo de *La Cultura Popular...* de M. Bajtin, quien afirma que '*sería muy interesante escribir la historia de la risa*'(1989: 59)), seguramente Walter Benjamin encontraría un lugar importante, ya que realiza un señalamiento sobre su importancia como objeto a ser pensado:

No hay mejor punto de partida para la reflexión que la risa; hablando con mayor precisión, los espasmos del diafragma normalmente ofrecen mejores oportunidades que los espasmos del alma. (citado en Eagleton, 2006: 417)

Retomando los 'espasmos del diafragma' de la risa provocada semanalmente por el programa 'Peter Capusotto y sus videos', proponemos partir centralmente del personaje de Luis Almirante Brown en una imaginaria polémica con los resultados de un seminario sobre culturas populares que realizaron por los 80' C. Grignon y J.C. Passeron, en vistas a reconstruir -reflexivamente- las tensiones en el vínculo entre 'lo culto y lo popular'.

La estrategia expositiva y argumentativa es la siguiente: en primer lugar, describimos

brevemente la historia y el personaje en cuestión, instalado como segmento del programa 'Peter Capusotto y sus videos', identificando la manera de presentación de lo que entiende el personaje por una obra musical 'cultura' -de rock-, las derivas hacia presentaciones populares, la puesta en escena correspondiente de la obra popular y el impacto de estas transformaciones en la cotidianeidad de L.A. Brown en tanto particular 'productor cultural.' Al mismo tiempo, realizamos referencias a algunos conceptos y relaciones que proponen Grignon y Passeron para el estudio de las culturas populares, a partir de la crítica que concretan sobre ciertas formas de presentación de lo popular en sociología y literatura.

Al finalizar este recorrido -centrándonos en la risa producida de emisión en emisión- pretendemos mostrar que el objeto y la modalidad de reír que se constituye en el programa es además de un espasmo del diafragma, una convulsión y una sacudida que potencia la reflexión sobre la encerrona que atrapa a lo popular en su dimensión política, en una formación social caracterizada por el consumo de espectáculos y mercancías.

Peter Capusotto y sus videos o las distintas maneras de referir al rock en el programa

'Peter Capusotto y sus videos. Un programa de rock' es un programa de frecuencia semanal, de una hora de duración, que se emite por televisión abierta en Canal 7, los lunes de 23 a 00 hs. protagonizado por Diego Capusotto, con libro de D. Capusotto y Pedro Saborido. El nombre del programa es, por un lado, una condensación que refiere a ambos libretistas; por otro, una anticipación de su estructura: en cada emisión, aparecen diversos personajes creados por Capusotto (*Luis Almirante Brown, Pomelo Rock, Bob Nervio, Micky Vainilla, Bombita Rodriguez, Quiste Sebaceo, Nicolino Roche y los Pasteros Verdes, entre otros*) y se incluyen videos musicales de rock, de las décadas del 60 y 70.

En el canal público tiene uno de los rating más altos (2,7 puntos) y durante el 2008 el programa obtuvo el premio 'Martín Fierro' al mejor programa de humor y D. Capusotto fue reconocido en su labor humorística masculina.

Como se evidencia el rock es el protagonista de esta instancia en un doble sentido: literalmente -como programa de rock- cada uno de los cuatro segmentos que estructura el programa finaliza con la presentación de videos musicales; pero además el rock es tematizado tanto a través de los personajes arriba indicados como a partir del establecimiento de relaciones entre el 'rock' y otros espacios o tópicos: el rock y el fútbol, el rock y las tribus urbanas, el rock y el problema de 'no saber las letras' (segmento en el que se enseñan trucos para disimular ante amigos/grupo de personas/ que se desconocen las

letras de las canciones que se están ejecutando), el rock y la policía, el rock y la ciencia (el personaje aquí es el *Porsuigieco*) entre otros.

En 'Peter Capusotto y sus videos' este protagonismo alterna entre el reconocimiento y la puesta en el aire 'seria' -¿*culta?*- de los grupos de rock que aparecen con sus videos y la puesta en escena *paródica* del rock, a través de los personajes y situaciones que se construyen. El rock es objeto del programa en este doble registro, pero a la vez indica el lugar socio-cultural y de clase del enunciador: como fenómeno cultural de identificación de las clases medias, como lugar de expresión de los conflictos simbólicos que exponen estas clases, es parodiado en las heterogéneas formas que indican su voluntad transformadora, tanto a nivel de las 'innovaciones' en las producciones significantes que se muestran -parodia que se ocupa de los productos y de los personajes en cuestión, en tanto 'artistas del rock'- como en relación al vínculo de estas producciones con intencionalidad significativa y las posibilidades efectivas de transformación social.

Se trata entonces de parodiar hasta la risa las fantasías que en la actualidad siguen asociando al rock con lo que podríamos llamar 'la crítica al sistema' o la expresión significativa estratégica de las 'revoluciones' estéticas y políticas. Este cuestionamiento habilita la reflexión sobre 'lo popular' desde las representaciones y prácticas que actualizan las clases medias en la experiencia estética y social de 'rockero': se trata entonces de abordar de manera indirecta lo que se va definiendo como 'popular', exponiendo las constricciones que en el presente atraviesan las intenciones de estos particulares productores culturales.

Si bien este escrito retoma fundamentalmente el personaje de Luis A. Brown para pensar la aporética situación de lo popular en sociedades mercantilizadas y de consumo, podemos afirmar que el problema de establecer 'un puente entre lo popular y la poesía mas excelsa' en términos de este personaje, o de construir un producto con intencionalidad significativa que tematice y despliegue lo popular como conflicto en términos de estética y política, es un eje central de las situaciones en las que se involucran los distintos personajes: para Bob Nervio, (que remite a Bob Dylan, cuyas letras portan 'contenido social'), quien no puede desarrollar sus canciones de protesta porque lo que reconoce su público -fundamentalmente femenino- es un atributo de su cuerpo; para Pomelo Rock, que 'resuelve' este problema eludiéndolo y transformándose en una imagen de permanente insatisfacción; para el más contemporáneo Micky Vainilla quien no ya desde el rock sino desde el pop, nos interpela a 'abrir la mente' y 'disfrutar' y de esta manera también elude el eje de tematización por el énfasis en el mandato de disfrute del ritmo. Ritmo que se inscribe

sobre las letras de estas melodías, que portan fuertes expresiones estigmatizantes hacia las clases subalternas que pretenden 'inocentarse' mediante la reiterada justificación de Vainilla: 'yo no hago nada más que pop, es pop y es para bailar'.

Finalmente podemos decir que sobre esta situación se posiciona Bombita Rodríguez -el Palito Ortega montonero- ya que este personaje logra resolver -desde el registro de la fantasía social de clase- no sólo como reunir revolución estética y revolución social, sino 'la llegada' a las masas. Cada una de las construcciones significantes producidas -como documentos de los 60' donde esa mítica resolución fue posible- denuncian la construcción ideológica /de clase/ que sostenía esta creencia. Por ejemplo, podemos recordar 'El pic-nic de los montoneros', donde parte de la letra dice: "es el pic-nic de los montoneros/ Diversión y Liberación/ es el pic-nic de los montoneros/ Risa loca y revolución" y una voz en off, emulando a un informativo de la época, orienta la lectura sobre esta forma imposible ('es imposible', como dice Juan Carlos Pelotudo) de reunir y exponer conflictos de clase en forma y contenido con intención significativa: Dice la voz en off.- "El pic-nic de los montoneros /Música, alegría, juventud, armas largas /Una verdadera comedia de izquierda / Para grandes y chicos /En Tecnicolor. "

Pero retornemos a nuestro personaje central: Luis Almirante Brown.

Luis Almirante Brown en polémica con C. Grignon y J.C. Passeron

Luis Almirante Brown es un músico de rock que ansia la experimentación en la composición musical y en las letras; intención que se expresa en originales búsquedas melódicas y en letras que eluden la referencialidad por la forma críptica. En este género musical, el estilo sobre-representado hasta la caricatura por L.A. Brown remite al característico de Luis Alberto Spinetta. Si bien se puede reconocer la parodia tanto a nivel de forma y contenido de la obra que presenta, ésta se manifiesta en una expresión hiperbólica en el trabajo creativo sobre las letras, en el que se exagera hasta el sin-sentido la utilización de figuras y tropos literarios.

Luis A. Brown (en adelante, L.A.B.) es un erudito, de gusto refinado. Es un patricio de la música a quien el mercado, es decir, 'la gente' le da la espalda. Necesita hacer una triple conversión para obtener popularidad: de la presentación social de su persona, de la letra y del género musical de sus composiciones. Artaud para millones (para llegar a millones, para generar millones) necesita transformarse: el género deviene cumbia y las letras persisten e insisten en referencias sexuales, donde las metáforas 'creadas' indican pornográficamente

los referentes: 'acariciame el caniche de cabeza colorada'; 'Probá el canelón con raya al medio'; 'Soplá la quena salada, que viene con sorpresita'; 'Vení acercate que te enjuago la almeja', entre otras. Así si con el primer disco que llevaba por título 'Decadencias del Olimpo' logró vender sólo cuarenta ejemplares, con 'Hola, soy Gustavo, vengo a rellenar ese pavo', llenó un River Plate. También las condiciones de producción de cada una de estas obras son sumamente diversas: las que refieren a la primera forma fueron elaboradas en 'una pensión de mala muerte'; las que remiten a la segunda, 'en el Hotel Mediterráneo'.

Para ejemplificar estas derivaciones, ejemplificamos con la transformación de la letra de una canción:

Mares de llantos y de ahogos/ gargantas de coral y de algas/ nada hasta ti... buceo tu alma/ Lecho submarino de tu alondra/ labios de alma profundidad de pieles/ abismos de sentidos encontrados sin por qué/ Quieres algo que tu alma limpie/ una turbiedad de aqueja/ (cambio en la posición corporal, mirada a los ojos del espectador, cambio en la melodía y en la letra) Vení acercate que te enjuago la almeja/ relajate que te enjuago la almeja/ Te saco la arenita, con esta manguerita/ Se va le un poco ancha, ahí entra una lancha/ De adentro de ese agujero, saludan dos bañeros/ Vení acercate que te enjuago la almeja/ Vení acercate que te enjuago la almeja.....

L.A.B. afirma y nos explica que 'logró tender puentes' entre ambas formas de expresividad; sin embargo todas las explicaciones se disuelven al observar y escuchar el producto en formato videoclip. El puente entre lo popular y la poesía más excelsa parece imposible de trazar. Las canciones de L.A.B. muestran el proceso de devenir desde la búsqueda experimental hacia la certeza comercial y el producto generado expresa sintomáticamente, en dos tiempos, dos estéticas y políticas como fuerzas en tensión que paradójicamente, suturándose en esta formación de compromiso, evidencian la imposibilidad misma de reunión. Así cada tema expresa el vínculo entre dos series incomparables, inconmensurables e incompatibles: la 'resolución' es simplemente aditiva. Resolución que entonces, más que la cancelación del conflicto entre las series, logra exponer el conflicto que permanece, tramado y trabado en esa suma.

La obra donde lo popular deviene popularidad, produce un acto de crítica desde la risa que genera en el espectador la contemplación de esa resultante compositiva esquizofrénica. Veamos ahora como las interpretaciones pueden complejizarse, a partir de incluir en esta reflexión a C. Grignon y J.C. Passeron. A 'Lo Culto y lo Popular. Miserabilismo y Populismo en Sociología y Literatura', L.A.B. agrega otra práctica significativa para pensar la dinámica de las producciones simbólicas: la música y específicamente, el rock.

La publicación de los pensadores franceses -que recupera lo trabajado en un seminario sobre culturas populares en 1982- comienza con un singular dibujo, titulado

‘Contribución a la protohistoria de la reciprocabilidad simbólica de las relaciones de fuerza’, donde aparecen figuras de un toro domando leones y de un león domando toros. Antes de iniciar la presentación de las reflexiones, los autores proponen al lector concretar un ‘ejercicio preliminar’ interpelando la puesta en acto de procesos socio-perceptivos: de lo que se trata, mirando el dibujo anterior, es de encontrar el animal dominante, el león o el toro. La respuesta correcta ya anticipa la complejidad de lo va a ser abordado teóricamente, ya que o bien ‘ninguno’ es el animal dominante; o bien, alternativamente, el león y el toro.

La reciprocabilidad simbólica de las relaciones de fuerza refiere a la *ambivalencia* constituyente en la relación entre simbolismos dominantes y dominados, por lo que la respuesta que opta por ‘ninguno es el animal dominante’, expone la indecibilidad de las lecturas que se realizan sobre este proceso, a partir de las extrañísimas formas que se actualizan en la interacción entre simbolismos. La respuesta que *alternativamente* va identificando como animal dominante al león o al toro, evidencia un tipo de lectura que -a la manera de sucesión de fotogramas- va registrando instantes en el proceso de reciprocabilidad simbólica: detenimiento fotográfico donde ahora domina el toro, ahora el león, ahora nuevamente el toro.

¿Qué cambios produciría L.A.B. en este dibujo desde la música como práctica significativa? ¿Cómo sería su propuesta para realizar ejercicios preliminares que nos preparen en vistas a indagar -siguiendo sus palabras- ‘como conectar a la gente con la poética de la música’; ‘como tender el puente entre lo mas excelso y la masa, lo popular’?

Nos parece que L.A.B. produce una afirmación escandalosa: si se trata de seguir con el juego de identificar cual es el animal dominante, se puede decir que para L.A.B. el rostro de ese animal adquiere los rasgos de lo que caracteriza como gusto musical popular (¿?). El animal dominante cuyo rostro es el gusto ‘popular’, opera invirtiendo absoluta y permanentemente las posiciones en las relaciones de dominación simbólica; a partir de este acto, L.A.B. expresa variados intentos de resistencia -siempre vencida- por mantener la búsqueda experimental. Pero las tensiones que en algún momento atravesaron esa búsqueda van quedando atrás; el personaje asume la paradoja señalada por P. Bourdieu para referir a ‘los usos del pueblo’: lo popular (en este caso como popularidad) evidencia que cualquier continuidad con las prácticas de resistencia resulta alienante (por esto, el compositor abandona las búsquedas más libres con intencionalidad expresiva) y que, a su vez, la sumisión aparece como liberadora: se trata entonces de reconocer y reflejar el gusto popular; proceso que se asocia a una particular ‘liberación’ que se traduce en éxito y ventas: popularidad.

Pero la inversión también opera en otro plano: cuando Grignon y Passeron definen la cultura culta y la popular, la primera aparece en singular y la segunda en plural. L.A.B. también invierte este registro y en el nuevo gráfico trazado lo que se singulariza es el gusto popular devenido reducción expresiva en formas y contenidos dominada por la forma mercancía, en el marco de una formación social que ha exasperado el carácter industrial de la cultura.

La pluralidad se ubica en la posición de los 'cultos' del rock, no sólo en L.A.B. sino en la búsqueda desesperada que realizan los distintos personajes: si L.A.B., como hemos detallado, explora sobre la forma y el contenido de sus composiciones, Bob Nervio muestra que los contenidos 'humanistas' que trabaja estética y políticamente no van a ser escuchados por sus fans, a partir de la mercantilización de la música y de la reducción del rock a un producto-imagen por parte de nuevos actores asociados: los encargados de prensa de la industria discográfica. Como se evidencia en el siguiente segmento, donde aparece referida la operación mediática realizada para instalar el nuevo disco de Bob Nervio, en la que los managers apelan a utilizar hasta aquello que configura un karma para el cantante: el disco se va a llamar 'canciones para cantar al palo' en alusión al pene elefantiásico de B. Nervio. Protuberancia física que no sólo lo reduce a un reconocimiento metonímico, sino que desplaza totalmente la atención y escucha sobre la obra.

Bob Nervio

C: Capusotto; BN: Bob Nervio; VO: Voz en Off.

C- La melena de Robert Plank, la boca de M. Jagger, la pelada del gran Luca Prodan. Características físicas que determinan la identificación de un artista ¿Tiene que ver eso con su reconocimiento? ¿Han cosechado seguidores y fans en base a esos atributos físicos? Difícil saberlo, lo importante es la música, las letras, si hay algo para decir. Eso sería entonces lo más importante de un artista. Claro que un cantante musculoso y carilindo tiene más posibilidades de llegar al público femenino, que alguien que tenga el pelo de Elisa Carrió y la cara de Carlos Corach. De eso se trata, de esa mezcla se trata lo que vamos a ver ahora.

¿Qué es aquello que hace que una platea vibre con un cantante? ¿Cual de los atributos de un músico es el que provoca la fidelidad de un público?

BN- (canta BN) "cuanto de este odio, en este mundo siempre abra..."

BN- (en conferencia de prensa) A ver yo quiero que mis letras empujen un cambio. Por eso soy artista y tanto.

VO- Bob Nervio un cantante con letras humanistas, que apuesta a una transformación cultural, tiene llamativamente una absoluta fidelidad del público femenino ¿A qué se debe su repercusión entre las mujeres?

BN- Las mujeres, ellas siempre fueron un factor de cambio. Ellas saben de que se trata.

BN- (canta BN) "El mar de las ideas, por fin se agitará / Surge el mito de la tierra /Que nadie ahogará"

VO- Es la propuesta idealista de este cantante lo que atrae a las mujeres. En el caso de Bob Nervio, el éxito que tiene parece que no es el que esta buscando

BN- (Habla por teléfono, con sus representantes) No quiero que me sigan por atributos físicos... ustedes especularon, ustedes sacaron el CD con el nombre, canciones para cantar al palo...

VO- Esta es la lucha de BN. BN un cantante que batalla por imponer su música y sus ideas, por encima de la frivolidad reinante. Pero que hoy parece haber asumido finalmente lo que el público reclama y necesita de él... (Bob Nervio canta y su pene sube y baja, siguiendo el ritmo)

Bob Nervio como Luis Almirante Brown terminan ubicados en la posición que Bourdieu caracteriza como 'sumisión liberadora' ya que asumen las nuevas reglas que garantizan 'la llegada' de sus propuestas a las masas populares. Pero hay otros personajes y también otras maneras de posicionarse ante las tensiones que genera el 'gusto popular' devenido 'animal dominante': el Porsuigieco es un extraño fenómeno que quedó cubierto por las revistas 'Pelo' y que hoy es objeto de estudio de los investigadores del CONICET; no puede soportar el devenir comercial de Porchetto y detenido en el pasado, este 'pitecantropus' balbucea sonidos, gruñidos salvajes que paradójicamente pueden ser leídos como verbalización crítica sobre la dominancia de la lógica comercial en el hacer rock.

Por otro lado, ser un producto, poder producir una imagen estelar es el logro -parcial- de Pomelo Rock; quien no alcanza a hacerlo es Quiste Sebaceo: imposible ser tomado en serio como cantante de rock pesado pronunciando en exceso la letra 'z'; situación que culmina produciendo la sensación inversa a la buscada, ya que en lugar de aprehensión o miedo, la escucha de 'zaliba de zatán' produce risa hasta en los escolares.

Pero 'Peter Capusotto y sus videos. Un programa de rock' amplía el espectro de las heterogéneas posiciones a ocupar en el hacer rock contemporáneo e incluye a quienes dicen 'solo hacer música' y sostienen -consciente o inconscientemente- un tipo de fascismo que permea las prácticas cotidianas. Desde el Pop, M Vainilla nos mira a los ojos y realiza otra inversión: él aparece como 'perseguido' por ser diferente (¿?) ante una sociedad intolerante que le adjudica posiciones fascistas.

M Vainilla: Yo quiero ver a los chicos bailar y divertirse (como Miranda!) Esa es mi verdad, esa es mi lucha.

(Micky al periodista en Voz en Off, quien le ha dicho que sus letras y su imagen remiten a una posición nazi) ¿Nazi? ¿Que decís? No se que decís, no se que es eso. ¿Racing? ¿'Nothing', de nada, en inglés?

¿Hitler? ¿Quién es Hitler? ¿Hace pop?

La práctica significativa reducida a ritmo y diversión y el artista construido como imagen son expuestos por Capusotto junto con el envés fascista que se presentifica: 1- en la letra de las canciones:

La noche brilla en la disco/bailando te doy un mordisco/ pero hay algo que me hace el bocho/ tengo al lado bailando a un morocho/ yo nunca hago diferencias/ pero el morocho me molesta/ un morocho no es extraño/ si en la disco es el que limpia el baño/ ahh... si el morocho es empleado, todo bien...

Veni a casa, sensual/ vení a casa, a gozar/ un sofá de amor/ la vida es ardor/ podríamos brillar por toda la ciudad/ pero está llena de mendigos/ chicos que venden estampitas/ otros que limpian parabrisas/ usan Niké encontradas/ en puestos de La Salada/ lumpenes que quieren tu platita/ ¿quién quiere mirar a un inmigrante.../ comiendo chipá?/ falta alguien que haga una limpieza

2- En la relación comercial que se instaura entre ser un pop-star y el hecho de publicitar productos (Postre 'Teresito' es 'La superación racial con sabor a vainilla', y el mandato a comprar se dirige a las mamás y a las nuevas generaciones, ofreciendo crueles premios por la compra del producto como el siguiente: *Con 'Teresito', una nueva promo. Una play station: 'Super Ario bros' donde entre varios amiguitos vas a poder reventar a cadenas a un carenciado*)

3-Y finalmente en las acciones de responsabilidad social de las empresas junto al solidarismo por parte las estrellas, que últimamente han encontrado en estas prácticas de publicidad filantrópica otra forma de incrementar las ventas:

(Micky al periodista en Voz en Off) ¿Vos sabías que con lo que se esta recaudando, nosotros estamos construyendo un basural para que los chicos que menos tienen vayan a revolver la basura en las vacaciones de invierno, vos lo sabías?

El presente más fascista del pop se contrapone al mítico espacio/tiempo de la revolución estética y política, encarnada en el personaje de Bombita Rodríguez, el Palito Ortega montonero. Dice el presentador, en uno de los segmentos:

'La imaginación al poder', 'Seamos realistas, pidamos lo imposible' decían aquellos jóvenes del Banco Mayo Francés en la década del 60. Y hoy cuando esas frases podrían ser un eslogan una marca de zapatillas, miramos asombrados a esa década del 60 y del 70, cuando la humanidad soñaba con un mundo mejor, hasta que alguien vino la despertó y le dijo que vaya a trabajar. Y así como antes nos dividía el muro de Berlín y hoy nos une el muro de Marley, recordar aquellos años puede ser un buen ejercicio.

Bombita Rodríguez 'trataba de resumir gusto popular y mensaje', era 'el cantante de la revolución armada para toda la familia', 'que supo combinar Marx, peronismo, Violeta Rivas, el Club del Clan y maoísmo.' A diferencia de la obra de L.A.B. donde se observa la

deriva de lo experimental al jingle y en la que sigue persistiendo fuertemente el carácter discreto (no continuo) entre los dos tiempos de la composición, las producciones culturales de 'Bombita' concretan un sincretismo entre ritmos populares y contenido social panfletario. Mítica resolución entre forma y contenido; expresión cultural en la que convergen no sólo las distintas clases sociales, sino también los diversos grupos etarios. Esto se materializa, por ejemplo, en los diálogos que mantiene 'Bombita' con el 'Monto Yiyo' (que remite al 'Topo Gigio')

Al 'Monto Yiyo' se le cayó un diente y el ratón Pérez no le dejó nada. ¿No habrá sido tu abuelo, que es un explotador?, le pregunta 'Bombita'. Responde el 'Monto': 'Se lo dije, pero me dijo que no le diga esas cosas porque va a venir a buscarme el cuco'. Bombita le dedica esta canción:

De ese ratoncito Pérez nunca nada esperés/ porque quiere obtener ganancias, es un ratón burgués/ porque quiere obtener ganancias, es un ratón burgués/ al cuco que da miedo lo combate el peronismo/ porque el cuco es un agente del imperialismo/ porque el cuco es un agente del imperialismo/ Por eso no te olvides, todo puede cambiar/ cuando llegue en un avión, nuestro líder el General/ nuestro líder el General... Fa FAR/ Fusiles de caramelo para tomar el poder/ y hacer un hospital de niños en el Sheraton Hotel/ en el Sheraton Hotel... Fa FAR/

Mi abuelo es un garca... ¿podrá cambiar?

Y yo te diría que...

Si el abuelo es un oligarca ¿quién lo hará cambiar?/ su nieto montonerito que lo combatirá... eee ERP/

Las diversas posiciones presentadas en el hacer rock, presentes y pasadas, son objeto del carácter corrosivo de la parodia por parte de Capusotto. No hay posición fuera de lugar que quede salvada, así como tampoco es posible eludir sin consecuencias (estéticas, políticas) el carácter de conflicto que atraviesa las producciones simbólicas en formaciones sociales clasistas. Por esto es muy interesante identificar el juego que concreta Capusotto de invertir lo invertido, produciendo desde la risa una manera de desautorizar/desautomatizar lo presentado como evidente.

Como se sabe, el acto de inversión -en el sentido de cambiar la dirección- ha ocupado un lugar central en las operatorias simbólicas, como acción distintiva de los simbolismos dominados. Uno de los padres fundadores del estudio sobre lo popular como M. Bajtin en su obra clásica afirma que la dinámica singular de la 'cultura popular' o 'no oficial', refiere a cambiar la valoración de aquello que aparece como bello, justo, bueno en la matriz de la cultura oficial. Invertir implica degradar lo que aparece como sagrado: lo bello, lo justo, lo bueno, invirtiendo los valores positivos en negativos, con relación a normas estéticas, éticas, económicas.

Hemos dicho que en 'Peter...' se realiza una primera inversión escandalosa: la popularidad -como nominación que ocluye del rasgo de conflicto de lo popular- definida como 'animal dominante'; popularidad que -en una segunda inversión- pierde la pluralidad distintiva de lo popular para adquirir el monologismo que materializa la impronta de la tiranía del mercado.

La figura del mercado y de la sociedad como sociedad de la gente /o de distintos sectores sociales/ es un grafismo que borra el dibujo producido por los pensadores franceses, trazado desde la afirmación sobre la existencia de clases desiguales en el marco de relaciones de dominación social, y simbolismos tramados en complejos procesos de reciprocabilidad, donde el investigador indaga como se va realizando la dominación simbólica. Sólo en esta 'sociedad de la gente' -bajo la dominancia del mercado y la industria de la diversión- se puede tratar de 'tender un puente' entre simbolismos distintos (como expresión de gustos distintos, mas no desiguales) al modo de L.A.B. Pero justamente lo que enfatiza un producto cultural como el de L.A.B. es que sigue persistiendo el hiato entre los simbolismos y la risa se produce en el abrupto salto, en el corte que se puede reconocer entre los dos tiempos de la composición.

Así como 'lo popular' se singulariza, se vuelve plural 'lo culto'. Pero lo que llamamos 'culto' en el campo del rock, para nada se dispone como la instancia del hacer legítimo a nivel de la búsqueda experimental. No hay en 'Peter...' una instancia que se legitime y se ubique 'naturalmente' mas allá de las relaciones de dominación; por el contrario supone exponer la variedad de posiciones posibles generadas desde una posición de clase, en vistas a reconocer -casi en términos de tácticas, de brechas- los distintos intentos por mantener algún nivel de negatividad desde el hacer rock ante la prevalencia de una 'cultura afirmativa' en la conceptualización de H. Marcuse.

Intentos siempre fallidos que producen risa, una risa que atraviesa las fantasías de clase que vincularon y vinculan -en un último sentido- hacer estético/político y revolución.

Ex – cursus sobre la risa y las potencialidades cognoscitivas que se disparan

¿Reír? ¿Acaso nos preocupamos alguna vez por reír? quiero decir reír de veras, mas allá de la broma, de la burla, del ridículo. Reír, goce inmenso y delicioso, todo goce...

(Sobre las dos risas)

Así, el ángel y el diablo, frente a frente, con la boca abierta, producían más o menos los mismos sonidos, expresando cada uno, en su clamor, cosas absolutamente opuestas. Y el diablo, mirando reír al ángel, reía más aún, mejor

y más francamente, porque el ángel que reía resultaba infinitamente ridículo. Una risa que hace reír es el desastre. Sin embargo, los ángeles lograron alcanzar algunos resultados. Nos engañaron a todos con su impostura semántica. Sólo hay una palabra para designar su imitación de la risa y la risa original (la del diablo). Hoy la gente ya no se da cuenta de que la misma manifestación exterior esconde dentro de sí dos actitudes internas absolutamente contradictorias. Existen dos risas y no tenemos palabra para distinguir la una de la otra.

Milan Kundera. El libro de la risa y el olvido.

Las dos risas que habitan en la misma palabra -tal como se plantea en el mito recuperado por Kundera- quizás sean más difíciles de distinguir en nuestra de experiencia cotidiana de reír; si existe algo así como una risa alegre, afirmativa, compartida (“*más allá de la broma, de la burla, del ridículo. Reír, goce inmenso y delicioso, todo goce*”) y otra risa destructora y asesina de lo que dispone como objeto; podríamos pensar -hipotéticamente- no sólo en la dominancia de la segunda (como reír destructivo, en las figuras de *la broma, de la burla, del ridículo* (agregamos nosotros: la ironía y el sarcasmo), sino también en la no consideración de las potencialidades cognoscitivas vinculadas a la risa. Estas afirmaciones no las realizamos desde una especie de malhumor constituyente o pesimismo esencial (bueno, quizás en parte si, y entonces esto puede leerse como una ‘confesión de parte’) sino teniendo en cuenta algunas consideraciones que han realizado pensadores como M. Bajtin.

En su estudio sobre la cultura popular Bajtin señala como rasgo definitorio su carácter cómico¹ y propone una extraña hipótesis que sostiene que lo propio del hombre es la capacidad de reír. Desde esta proposición (profundamente anti-griega, ya que la doxa occidental estimó que es la capacidad de participar en la palabra lo específicamente humano) historiza las maneras de regulación y control sobre esta acción expresiva; así la pérdida de significación histórica de las potencialidades de la risa y de su ambivalencia constituyente como rasgo distintivo², aparece vinculada con la emergencia (d)”*el régimen de*

¹ Se trata de la Tesis doctoral de Mijail Bajtin en realizada en 1940, cuyo título era ‘La Cultura Cómica Popular’ y que fue publicada en 1965, con el título “La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais”.

² La ambivalencia como rasgo típico de las sociedades ‘primitivas’ y su posterior pérdida o modificación en sociedades más complejas, es una idea recurrente y prevalente en el contexto científico de la época en la que escribe Bajtin. Previamente, pensadores como Sigmund Freud y Federico Nietzsche habían expresado ideas similares: Se recordará que en *Tótem y Tabú* Freud expresa su hipótesis sobre el significado de las figuras totémicas afirmando el carácter ambivalente que esta en la base de su constitución; por su parte Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* señala la tensión configurante del mundo griego presocrático entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tensión que se quiebra en la filosofía con la figura de Sócrates y en la tragedia con la escritura de Eurípides.

clases y el estado”: (Las negritas son nuestras)

Así, por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia de triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción ... Pero cuando se establece el régimen de clases y el estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos fuerzas iguales, de modo que las formas cómicas – algunas mas temprano, otras mas tarde – adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura popular”.
(Bajtín, 1989: 12)

La risa popular en la lectura bajtiniana refería a la figura de la inversión de lo consagrado como autoridad terrenal o divina, mediante prácticas de degradación (llevar hacia lo bajo); a partir de las transformaciones señaladas, la actividad expresiva de reír se atenúa, privatiza y sublima (expresiones propias de un tipo de sociabilidad emergente, estructurada desde la división en clases) y se instancia como humor, ironía y sarcasmo. Cambios que a la vez se fueron enfatizando, hasta producir un tipo de risa característico para el espacio/tiempo del surgimiento de la sociabilidad burguesa en la interpretación bajtiniana: el reír sarcástico, exclusivamente destructivo de su objeto, que se configura disolviendo la antigua tensión ambivalente entre construcción/destrucción.

Risa (compartida) en un principio, sátira (dirigida a) en un tiempo posterior y podríamos pensar en la existencia de transformaciones singulares del reír en este momento del desarrollo del capitalismo como despliegue del espectáculo y la mercancía (a escala planetaria) ¿De qué y cómo nos reímos? ¿Con quiénes o sobre quienes? ¿Podemos establecer relaciones entre la risa y lo popular? ¿Entre la risa, el conflicto y lo popular?

Interrogar sociológicamente la risa (contextos, modalidades, objetos) es un recorrido que en general ha sido desestimado; pero algunos pensadores (Bajtín, pero también Benjamin como destacamos al inicio) realizaron abordajes que indican algunas pistas socio-históricas y culturales que configuraron (y configuran) esta práctica (tan naturalizada) de reír.

Entre los escritos fragmentarios sobre la historia (no realizada) de la risa³, los dos momentos anteriores pueden ser pensados como topos discontinuos de esta historización. Podríamos sumar entonces otro momento en la regulación del reír a lo ya nombrado: Risa compartida y ambivalente, que circula entre los sujetos del pueblo en concepción bajtiniana; risa que se va espiritualizando hasta adquirir las formas de la ironía y el sarcasmo en las sociedades de clase que se van configurando y complejizando, hasta llegar a un tipo de risa que incrementa el énfasis del carácter destructivo de su objeto y privatiza los circuitos y

³ Herzen (en el I capítulo de *La Cultura Popular en...* de Bajtín) afirma que ‘*sería muy interesante escribir la historia de la risa*’. (1989: 59)

trayectorias. Un tipo de risa cruel que tiene por objeto privilegiado a las clases subalternas y sus simbolismos y que hasta llega a presentar -en un nuevo pliegue- a los mismos miembros de las clases subalternas riendo de sí. No estoy delirando, solo tratando de conceptualizar como se organiza el reír en un programa actual, con la 'popularidad' del rating entre los consumos culturales audiovisuales de nuestro presente: me refiero al programa 'Policías en acción'.

La crueldad en el programa no sólo aparece como 'acción' en navajazos y golpes de puño, sino que se desplaza y se corporiza en este tipo de risa 'cruel' que el 'otro de clase' realiza sobre sí; el más eficaz *cross* a la mandíbula de esta forma de reír-cruel es pasar desapercibida, ya que son los mismos sujetos los que se ríen de sí e invitan al espectador a participar de este juego cruel/cruento donde la sangre termina sublimándose en risa. Los sujetos de las clases subalternas ingresan en un guión de interacción, que los obliga a invertir sobre sí mismos el acto de reír, mediante la broma, la burla y el ridículo (nuevo pliegue). De la medieval risa popular que liberaba a una risa que vuelve objeto, destruye y encadena a los sujetos y a los simbolismos en los que se reconocen las clases subalternas.

Por nuestra parte, pensamos que 'Peter....' insinúa otra forma de reír, que hace posible distinguir las dos risas que habitan en la misma palabra, al decir de Kundera.

A modo de cierre

Al iniciar estas reflexiones habíamos afirmado que estaban motivadas por una intencionalidad didáctica que partía de retomar y significar los consumos culturales y las experiencias perceptivas contemporáneas de los estudiantes, en vistas a producir aprendizajes situados, significativos. Desde allí se fundó el imaginario diálogo entre Luis Almirante Brown y C. Grignon /J.C. Passeron, para dar cuenta de la complejidad del estado y las dinámicas de las producciones simbólicas contemporáneas que remiten a lo popular.

Al finalizar este recorrido -centrándonos en la risa producida de emisión en emisión- hemos iniciado una exploración sobre el tipo de risa que produce 'Peter...'; reír que potencia la reflexión sobre la encerrona que atrapa a lo popular en su dimensión política, en una formación social caracterizada por el consumo de espectáculos y mercancías. La risa en el programa se asocia a la posibilidad de conocer a partir de sucesivas y escandalosas 'inversiones' por ejemplo: proponer como 'animal dominante' al gusto popular (devenido expresión de un populismo de mercado), singularizar lo popular como referencia a la lógica de la industria cultural que preña estas ofertas, que licua y coagula la posibilidad de

manifestación de conflictos a nivel simbólico, y finalmente 'invertir' la dirección del reír: producir una risa que parte y vuelve a las clases medias; ningún reír sobre las clases subalternas como disposición hegemónica que articula los movimientos 'naturales' del diafragma, sino sobre las propias fantasías y fantasmas de clase en cuanto al 'quehacer' para producir revoluciones estéticas y políticas. Reír que libera de visiones míticas sobre tiempos dorados de encuentro entre clases; reír que permite atravesar estas fantasías e iluminar en el presente las aporías de lo popular como conflicto.

Un conocer desde el diafragma. Mucho mas visceral que los espasmos de un (esquelética) alma cognitiva.

Bibliografía consultada

- Ariño, Antonio. "Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la sociedad". Edit. Ariel, Barcelona, España, 1997.
- Bajtín, Mijail. "La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais". Alianza Universidad, 1989.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". En "Tentativas sobre Brecht", Iluminaciones III, Taurus, España, 1999.
- Bourdieu, Pierre. "Los usos del 'pueblo'", "La delegación y el fetichismo político" en "Cosas dichas", Gedisa, Barcelona, 1996.
- Bourdieu, Pierre. "Sobre la televisión". Anagrama, Barcelona, 1997.
- Grignon, C. y Passeron, J.C. "Lo culto y lo popular. Miserabilismo y Populismo en sociología y en literatura. Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- De Certeau, Michel. "La Cultura en plural". Nueva Visión 1999.
- Levstein, Ana. "Hay que ser realmente idiota para o la infancia del antropólogo", Fuelle del sol, editorial. 2004.
- Williams, Raymond. "Marxismo y literatura". Península, Barcelona, 2 edición, 2000.
- Žižek, Slavoj. "El sublime objeto de la ideología". Siglo XXI Editores, 1992.
- Žižek, Slavoj. "El acoso de las fantasías", Siglo XXI, México, 1999.
- Žižek, Slavoj. "Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular". Paidós, 2000.
- Žižek, Slavoj. (Compilador) "Ideología. Un mapa de la cuestión". " Fondo de Cultura Económica, primera impresión, 2003c.

Literatura

- Kundera, Milan. "El libro de la risa y el olvido". Seix Barral Biblioteca Formentor, Segunda edición argentina, Planeta 2000.