

# **Transformaciones de lo popular en la música: prácticas de escucha, géneros y construcción del gusto a través de los medios de comunicación**

Debate o discusión en teoría social

Grupo de Trabajo N°32: Sociología del Arte y la Cultura

Simón Palominos Mandiola  
Universidad Alberto Hurtado

Juan Pablo González Rodríguez  
Universidad Alberto Hurtado

## **Resumen**

Actualmente el concepto de “lo popular” posee una renovada eficacia en la sociedad chilena, patente en su uso en el campo político nacional por grupos tanto de izquierdas así como de derechas, el que se hace extensivo al campo cultural. Frente a dicho escenario, es posible desarrollar algunos de los principales elementos sociohistóricos del concepto de lo popular y explorar su aplicabilidad en el estudio de las músicas populares. La presente ponencia propone una lectura topográfica en la que diversos agentes desarrollan y movilizan definiciones de lo popular, y tiene como objetivo examinar los límites de dicha noción a la luz de la información disponible sobre prácticas de escucha y construcción del gusto en la población nacional.

## **Palabras clave:**

Sociología de la música, Musicología, Músicas Populares

## **Introducción**

Es difícil no reconocer la renaciente eficacia del concepto de lo popular en la sociedad chilena de los últimos diez años. Su utilización permanente en el campo político por parte de grupos tanto de izquierdas así como de derechas es una prueba de ello; uso que se ha hecho extensivo también al campo cultural. Dicha eficacia se corresponde a su vez con un renovado interés en las ciencias sociales, artes y humanidades por el estudio de lo popular.

La polivalencia del concepto de lo popular se relaciona con diversos elementos conceptuales y socio-históricos cuya revisión ilumina las posibilidades y límites de una noción cuyos significados transitan desde la idea de un grupo social determinado como sujeto histórico hasta su lectura sobre la base de la masividad y la influencia de los medios de comunicación y las industrias culturales (Hall, 1984), incorporando sentidos relativos a su caracterización como receptáculo de la tradición y como fuente de legitimidad del orden sociopolítico republicano (Martín-Barbero, 1987). Dicha amplitud de significaciones es movilizadas por diferentes sujetos sociales, y abordada desde diversas matrices disciplinarias, entre las cuales destacan, justamente, los estudios sobre música popular.

En efecto, el estudio de las músicas populares ha encontrado espacios de desarrollo académico desde fines de la década de 1970. No obstante, en América Latina la institucionalización de este tipo de investigaciones sólo alcanza madurez durante la última década del siglo XX (González, 2001). No exento de dificultades, y en concordancia con los estudios culturales, el campo de estudios de la música popular tiene dentro de sus principales interrogantes la definición misma de lo popular y la aplicación de esta noción a la música.

Para abordar dicha problemática propondremos una lectura topográfica en la que lo popular constituye un espacio simbólico en el que múltiples agentes entran en relación y establecen intercambios culturales en la construcción de hegemonía dentro de nuestras sociedades.

El objetivo de la presente ponencia es examinar los límites de esta noción topográfica de lo popular a la luz de información disponible a nivel nacional que nos permite tener una primera aproximación a las prácticas de escucha de la sociedad chilena. En efecto, actualmente existen tres versiones de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2004-2005, 2009 y 2012), que nos entregan información sobre los gustos musicales de la población nacional. Del mismo modo, existen algunas herramientas en desarrollo utilizadas por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que permiten recabar información actualizada respecto de la programación de música en las radios a nivel nacional.

A partir del cruce de estos datos, podemos recorrer los distintos géneros musicales de preferencia para las chilenas y chilenos, conocer sus soportes de escucha, además de otros datos relevantes que nos permitirán someter a prueba algunas hipótesis respecto a lo que constituye hoy el campo de la música popular en nuestro país. En función de ello, la heterogeneidad constitutiva de la definición de lo popular permitirá iluminar diferencias y correspondencias dentro de músicas y sonoridades que para su interpretación exigen una convergencia activa entre Sociología y Musicología, cuestionando efectivamente los límites entre lecturas internas y externas al momento de abordar fenómenos culturales.

## **I. Recorriendo la definición de lo popular**

Si bien es posible rastrear su presencia en el mundo académico nacional y latinoamericano al menos desde comienzos del siglo pasado (a través de, por ejemplo, el desarrollo de la investigación folklórica inaugurado por los trabajos de Rodolfo Lenz), el abordaje sistemático de lo popular como objeto de estudio se retoma con fuerza a partir las décadas de 1970 y 1980 (Illanes, 2002). Las investigaciones desarrolladas desde aquellos años, si son mirados desde una posición que sistematice sus hallazgos, nos muestran que lo popular ha asumido diversos significados, privilegiando la denominación de distintos actores y procesos sociales.

Lo cierto es que, a pesar de la presencia social de la idea de lo popular, la noción presenta complejidades que es necesario explorar en su desarrollo histórico. En efecto, es posible identificar algunos de los principales elementos socio-históricos que contribuyen a la construcción de la idea de lo popular. Proponemos que dichos elementos constitutivos del concepto de lo popular establecen correspondencias con los diversos campos de la vida social (cultural, económico, político), estableciendo un panorama multidimensional sobre el cual desarrollar análisis sustantivos.

Es posible identificar cuatro ejes conceptuales fundamentales alrededor de los cuales se articula cada significado histórico de lo popular en América Latina (Palominos, 2011). Conviene recordar el carácter analítico de dichos ejes, motivo por el cual es posible apreciar una combinación particular de estos distintos elementos en cada momento histórico u objeto de estudio determinado. Será tarea del investigador revisar la aplicabilidad de este esquema analítico de manera contingente, contribuyendo al examen de hipótesis de trabajo específicas. Las cuatro dimensiones sociohistóricas a través de las cuales se construye el significado de lo popular se presentan a continuación:

- a) Lo popular como receptáculo de la tradición en oposición a la modernidad: Este significado se encuentra estrechamente ligado al folklore y la antropología, e imagina lo popular como un repertorio de atributos y elementos estables provenientes de la tradición y la ritualidad, en oposición a los procesos de modernización y a la autonomía de la producción simbólica en el campo especializado del arte en tanto manifestación moderna y hegemónica (García Canclini, 2001). Esta definición es vicaria de las corrientes románticas de los siglos XVII y XVIII, en que

es vista como respuesta a las aceleradas transformaciones introducidas por la industrialización y urbanización (Green, 1997), designando un espacio cultural de creatividad, actividad y producción marginal al racionalismo ilustrado (Martín-Barbero, 1987).

- b) Lo popular como sujeto histórico: En este eje lo popular se moviliza como denominación de los grupos subalternos de la sociedad –indígenas, campesinos, negros, mineros, obreros y marginalidad urbana. Se deriva del uso colonial de las nociones de “plebe” y “bajo pueblo” (Estenssoro, 1997) y culmina en la constitución, desde la segunda mitad del siglo XIX, del “pueblo” como sujeto histórico con proyección política, conformado a partir de los procesos de modernización de las sociedades latinoamericanas, y adquiriendo relevancia en tanto portador de un proyecto de transformación social (Grez, 1997; Illanes, 2002). Sobre la base de lo anterior, lo popular es interpretado a partir de sus correspondencias con el concepto de clase social, y se convierte en una herramienta para la comprensión de la emergencia del proletariado en América Latina (Martín-Barbero, *op. cit.*: 21).
- c) Lo popular como fuente de legitimidad del orden político: En esta dimensión, lo popular es considerado como el elemento fundamental para la construcción identitaria que otorga sustento a la instalación de un ideario republicano y un orden social afín, tales como las repúblicas del siglo XIX (Martín-Barbero, *op. cit.*) y el Estado Nacional-Popular del siglo XX (Di Tella, 1970). Si bien lo popular opera como espacio de legitimación del orden político en términos del establecimiento de la fuente de la soberanía y del espíritu nacional, en la práctica el sujeto popular es excluido de la participación en él. Su incorporación progresiva sólo será posible como resultado de reformas estructurales llevadas a cabo durante el siglo XX (tales como la expansión de la cobertura en educación y salud, programas de vivienda, participación política formal, entre otras áreas) como un mecanismo de sustentabilidad del modelo político.
- d) Lo popular como lo masivo: En este último eje lo popular es visto como un espacio cultural construido a partir de la alta penetración y recepción de los productos de las industrias culturales y los medios de comunicación masivos, en un contexto crecientemente urbano y modernizado. En esta dimensión lo popular se encuentra en una tensión constante entre la reproducción de una ideología dominante (Adorno y Horkheimer, 1987; Hoggart, 1992) y la diversidad de la cultura popular (García Canclini, 2001). Esta perspectiva suele reducir lo popular a un carácter pasivo, considerando a los sectores populares como una masa sin una identidad claramente establecida y carente de un proyecto de sociedad específico (Martín-Barbero, *op. cit.*). En este escenario, se desarrollan transformaciones de la cultura popular que matizan las posibilidades de democratización de las industrias culturales (Mattelart, 1984). Lo popular es visto desde este punto de vista como una construcción moderna, basada en el impacto de los medios de comunicación en la homogeneización de expectativas de vida para gran parte de la población (Santa Cruz, 2005).

Estas cuatro dimensiones de lo popular nos permiten no sólo delinear un panorama general al destacar determinados elementos que pueden ser considerados “populares” (lo que a su vez posibilita su tematización, estudio e incluso su movilización). En efecto, nos obligan además a repensar el concepto y a reconocer que la diversidad de definiciones de lo popular conlleva asimismo una proliferación de agentes sociales que canalizan dichas nociones, ya sea leyendo externamente lo popular o bien considerándose como parte del mismo espacio. Esta “heterogeneidad constitutiva” de lo popular evidencia la eficacia política del concepto y contribuye a comprender la diversidad de significaciones asociadas a él.

Para abordar de mejor modo tal heterogeneidad, proponemos una definición de lo popular que le considera como un espacio, un recurso “topográfico” en el cual habitan y circulan diversos agentes relacionándose a través de procesos de intercambios, apropiaciones, resignificaciones, mestizajes e hibridaciones de sus repertorios simbólicos. Desde este punto de vista, lo popular adquiere un carácter

multidimensional en el que se cruzan distintos ámbitos analíticos: por una parte, la posible correspondencia analítica entre los ejes analíticos de lo popular, y la correspondencia estructural entre las posiciones ocupadas en los campos político, económico y cultural. Asimismo, esta definición topográfica nos permite reconsiderar las definiciones esencialistas de lo popular y proponer su carácter intrínsecamente relacional y contingente (Hall, 1984): efectivamente, el heterogéneo espacio de lo popular puede considerarse como un espacio diferenciado de las posiciones de poder en los distintos campos sociales. Dicho de otro modo, lo popular sólo adquiere sentido al examinar sus relaciones (de conflicto o acuerdo, de reproducción o disputa de la hegemonía) con las élites históricamente constituidas.

## II. Revisando el concepto de “música popular”

En general, el concepto de música popular tiene mucho que ver con la distinción entre cultura superior e inferior, entre arte y artesanía acuñados a fines del siglo XVIII, que en el campo musical se expresa con nitidez desde fines de la década de 1820. La muerte de Beethoven en 1827, el primer compositor autodefinido como artista, coincide con la necesidad de diferenciación del artista respecto al *entertainer* y al *amateur*, tres prácticas sociales que coexistían perfectamente en la corte y el salón hasta el siglo XVIII. De hecho, Bach componía suites para orquesta e instrumentos solistas en base a danzas de moda, y Mozart no evitaba escribir contradanzas para los bailes de la corte mientras componía su Réquiem, que dejó inconcluso<sup>1</sup>.

Cultura superior y cultura inferior surgen como dos conceptos antinómicos en los comienzos de la sociedad industrial, donde será justamente la industrialización de la cultura popular la que termine de condenarla frente a los ojos eruditos de artistas y académicos de gran parte de los siglos XIX y XX. A partir de 1830 existirá una música trivial y una música de arte, como el compositor alemán Robert Schumann se encargaba de advertirnos en su Nueva Revista de Música –*Neue Zeitschrift für Musik*– de 1834. Un siglo más tarde Ortega y Gasset contribuirá a ahondar más la diferencia entre fenómenos superiores e inferiores de la cultura en su renombrada obra de 1929 (Ortega y Gasset, 2000). De hecho, las prácticas musicales de salón fueron sustentadas por una floreciente industria musical<sup>2</sup>, que fue forjando una cultura de masas que vinculaba espacios públicos y privados en un nuevo juego de legitimaciones y deslegitimaciones mutuas.

El reconocimiento académico de una cultura popular de masas fue lento y discontinuo, especialmente en el medio latinoamericano, aunque cuenta con importantes exponentes. En sus publicaciones sobre historia de la música en Chile (1941 y 1957), el historiador chileno Eugenio Pereira Salas habitualmente incluye referencias a la música popular<sup>3</sup>, reconociendo la influencia de la sociedad industrial en el surgimiento de lo que hoy llamamos música popular urbana, señalando que:

"El término música popular es ambiguo y sólo en oposición a lo 'folklórico' alcanza cierto sentido. Hay, todavía, confusión en su empleo. Para algunos críticos la aparición de lo popular, en materia de música, puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las élites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público" (Pereira Salas, 1957).

<sup>1</sup> Si bien la actividad artística, de entretenimiento y aficionada se mantendrá vigente en el salón burgués hasta entrado el siglo XX, ahora los participantes tendrán papeles bien diferenciados.

<sup>2</sup> Donde se destacaron las partituras de una hoja, los manuales de baile, el piano vertical y los instrumentos de estudiantina.

<sup>3</sup> Desde fines del siglo XVIII a fines del siglo XIX, considerando las danzas cortesanas y de salón y su folklorización; la música escénica, de banda y de estudiantina; la producción de partituras de una hoja y el desarrollo de una sociabilidad urbana en torno a la práctica y consumo musical

El musicólogo argentino Carlos Vega manifiesta una atención similar a los fenómenos musicales ligados a la cultura de masas en sus estudios del folklore, publicando en 1966 un artículo donde introduce una temprana definición académica de música popular: la mesomúsica (Vega, 1997). Concepto que opera como una cuña entre la dicotomía imperante de alta y baja cultura. Con su definición, Vega, no sólo ayudaba a situar socialmente esta música, sino que contribuía a su reconocimiento académico y con esto a su valoración. Llamándola la “música de todos”, Vega apela a lo popular como fuente de legitimidad de un orden republicano moderno e industrial, distinguiéndola de la música “superior” y de la música “folklórica”.

Esta distinción entre una cultura superior y una industrializada caracterizará las definiciones contemporáneas al momento de entender la música popular. En efecto, en su trabajo de estudio histórico de la música popular en Chile, Juan Pablo González define la música popular como una música “mediatizada, masiva y moderna” (2008: 26). Desde este punto de vista, la noción de música popular, si bien sostiene una distinción con géneros asociados a espacios hegemónicos -como la música docta (Moore, 2003), no parece abordar con claridad los diversos elementos que entran en juego al momento de hablar de lo popular. Proponemos complementar la definición de música popular con la consideración de los elementos sociohistóricos de lo popular, de modo de leer también estas músicas como un espacio en que diversos agentes reformulan permanentemente su repertorio sonoro en el proceso de construcción de hegemonía.

A continuación haremos el ejercicio de examinar los elementos sociohistóricos de lo popular en tanto hipótesis a discutir con información disponible. De este modo, esperamos establecer algunas claves para la reformulación de la idea de música popular.

### **III. Explorando algunas hipótesis de trabajo para el estudio de las músicas populares a partir del gusto musical: ¿Qué nos dicen los datos disponibles?**

Luego de la revisión del concepto de lo popular y una breve discusión relativa a su utilización en el estudio de las músicas populares, estamos en condiciones de realizar un ejercicio de análisis que nos permita explorar los límites de la aplicabilidad de nuestros planteamientos. Ya con anterioridad hemos utilizado esta herramienta analítica para comprender el desarrollo de la Nueva Canción Chilena (Palominos, *op. cit.*), permitiéndonos reconocer nudos problemáticos y proyectar nuevos objetos de estudio. En esta oportunidad esperamos cuestionar nuestras hipótesis contratándolas con el escenario actual de los gustos musicales en la población nacional. Para ello, nos valdremos de los datos disponibles en la III Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural – ENPCC (2012)<sup>4</sup> y los datos del sistema Vericast<sup>5</sup> relativos a la programación de emisoras radiales nacionales<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> La Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural es un instrumento de medición de la participación de la población chilena en actividades de carácter artístico y cultural, diseñado e implementado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Actualmente posee tres versiones (2004-2005, 2009, 2012), y la última de ellas presenta como características la ampliación de la muestra, menor error muestral, el logro de representatividad estadística regional, y la incorporación de nuevas actividades culturales consideradas objeto de políticas públicas. Mayor información en [www.consejodelacultura.gob.cl](http://www.consejodelacultura.gob.cl).

<sup>5</sup> El sistema Vericast, elaborado por la empresa española BMAT, monitorea y registra la emisión digital de música en las estaciones radiales nacionales. Actualmente, y en colaboración con el Consejo de Fomento de la Música Nacional y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, el sistema utiliza una base de datos de radios nacionales en constante expansión, cuya característica es contar con una señal transmitida por internet. Utilizaremos datos correspondientes al período que cubre desde Julio de 2012 a Julio de 2013, momento de redacción del presente documento.

<sup>6</sup> Los datos presentados corresponden a un análisis preliminar que forma parte de una investigación actualmente en curso, por lo que las interpretaciones son de naturaleza introductoria y exigen procesamientos más sofisticados para alcanzar resultados concluyentes.

La primera hipótesis es la idea de lo popular como lo masivo. En primer lugar, es necesario reconocer la ubicuidad de la práctica de escucha musical (de acuerdo a la III ENPCC un 97,1% de las personas entrevistadas manifiesta escuchar música por iniciativa propia). En este sentido, una característica de dicha actividad es la importancia de los medios de comunicación como soporte de la escucha. El gráfico 1 indica que un 97,49% de la población escucha música a partir de soportes y formatos mediados por la industria (emisoras radiales, CD's o DVD's, archivos digitales, cassettes, canales de música y discos de vinilo). Sin perjuicio de las diferencias entre estos formatos, todos se encuentran, de una u otra forma, atravesadas por las fuerzas productivas de la industria cultural.

Respecto de la masividad de los géneros musicales, el gráfico 2 nos muestra que el género musical predilecto de la mayor proporción de los entrevistados corresponde a “melódica, romántica”, con un 22,3% de las preferencias. Le siguen el “rock”, con un 12,7%; y el “bolero” con un 10,6%. En el extremo de menor masividad se encuentran el “rock pesado” y el “tango” (1,7%) y la música “fusión (jazz, bossa nova, soul, blues)” (1,8%). Sin perjuicio de la mayor o menor coherencia entre las etiquetas<sup>7</sup>, objeto de necesarias reflexiones musicológicas y de su proyección al ámbito de diseño del instrumento, parece clara la inclinación chilena hacia la música romántica, las baladas y boleros; siendo por ende los géneros más masivos en nuestro país. Por otra parte, el rock pesado, el tango, y la fusión pueden corresponder a gustos anclados en poblaciones de nicho distinguibles por categorías socioeconómicas, de género, y etarias.

Nuestra siguiente hipótesis se relaciona con la noción de lo popular como lo propio de un sujeto histórico. Es necesario destacar la dificultad de, mediante los datos utilizados en la presente ponencia, referir a sujetos sociales unificados bajo conceptos como el de clase social. Sin embargo, utilizaremos la medición del quintil de ingreso de la III ENPCC para distinguir entre grupos que presentan esquemáticamente posiciones diferenciadas en la estructura social chilena.

Respecto de ello, la tabla 1 nos indica el gusto musical de los distintos quintiles de ingreso. Podemos apreciar con mayor precisión la tendencia general examinada respecto de la hipótesis de la masividad: la música romántica es el género de mayor preferencia en los distintos quintiles. En todos los quintiles supera el 20%, con excepción del quintil de mayores ingresos (quintil 5), en el que se ve levemente superado por el gusto del rock. No obstante, existen géneros musicales en los cuales los quintiles manifiestan su preferencia de manera diferenciada, actuando como bienes o géneros de distinción social (Bourdieu, 1988). Entre ellos se encontraría el rock (con un 20,2% en el quintil 5, porcentaje que se reduce progresivamente hasta un 8,8% en el quintil 1), la música docta (de un 8,8% en el quintil 5 baja a alrededor de la mitad en los otros quintiles) y el pop (de un 10,4% en el quintil 5 disminuye a entre un 6,3% a un 7,8% en los otros quintiles).

Ahora bien, si hemos de dar crédito a la idea de lo popular como lo propio de los grupos subalternos, vemos que hay géneros que se comportan como prácticas de distinción de manera inversa a los ya examinados. Tal es el caso de los boleros (entre 10% y 11,7% en los primeros cuatro quintiles, mientras que en el último quintil llega al 9%), la música mexicana (en los primeros cuatro quintiles presenta porcentajes superiores o cercanos al 8% mientras que en el quintil 1 sólo alcanzan un 3,6%), la música tropical (8,7% para el quintil 1 y 5,9% para el quintil 5) y reggaetón (que progresivamente desciende desde un 7,6% en el quintil 1 a un 2,7% en el quintil 5). Lo popular, de acuerdo a esta hipótesis, correspondería a estas manifestaciones musicales.

---

<sup>7</sup> Ubicar al blues como música fusión junto al jazz y la bossa nova podría introducir un sesgo relativo a prejuicios de etnicidad y negritud que desdibuja la importancia del blues en el desarrollo del rock. Del mismo modo, la distinción entre rock pesado y rock, al igual que entre el bolero y la música romántica, merece discusiones más sustantivas. El problema, naturalmente, radica no en la distinción, sino en la homogenización de géneros que poseen especificidades meritorias de análisis. En relación a ello, llama la atención el relativamente alto porcentaje de la categoría “otras” (5,1%), que podría ocultar importantes preferencias de géneros musicales particulares.

No obstante lo anterior, corresponde notar que la mayoría de las diferencias de importancia se registran entre los primeros cuatro quintiles y el último, de mayores recursos, que parece separarse de los gustos musicales de las otras categorías. Aquí parece relevante observar la información relativa a la distribución de los quintiles según cada género estudiado. En efecto, al observar la tabla 2 se confirman las tendencias anteriormente comentadas, mostrando una mayor afinidad del quintil 5 en la música docta, el rock y la música fusión, mientras que los otros quintiles se inclinarían a preferir la música romántica, mexicana, tropical y reggaetón<sup>8</sup>.

Es de interés notar que las diferencias entre quintiles de ingresos no son absolutas, pues solamente en algunos géneros musicales existen diferencias marcadas entre quintiles de altos y de bajos ingresos. Lo que observamos es una diversidad de gustos musicales que se presentan de manera no excluyente en las distintas categorías de ingresos, registrándose gustos compartidos entre distintos grupos. Esto puede ser interpretado como un argumento a favor de la existencia de “omnivorismo” cultural<sup>9</sup> en las prácticas de escucha en nuestro país, lo que se refuerza por la amplia extensión de la escucha musical en nuestro país ya comentada.

En efecto, al desarrollar un análisis de correspondencias múltiples con los datos de participación en actividades artísticas y culturales, el quintil de ingresos y el tramo etario de la población, apreciamos que si bien existen dinámicas culturales afines a la idea de distinción social (como la asociación a actividades de bellas artes por parte del quintil de altos ingresos, mientras que el primer quintil se asocia a la no participación en ellas), la música presenta una posición central<sup>10</sup> que es interpretable como una práctica masiva, y por ende, susceptible de canalizar el omnivorismo en nuestro campo cultural (gráfico 3). Sin embargo, al realizar el mismo análisis reemplazando la participación en actividades culturales por el género de música preferido (es decir, al profundizar la exploración de la aparente ubicuidad de la música), observamos que se abre un espectro de gustos diferenciados en los que se reproduce la tendencia de los datos ya comentados (gráfico 4): existen gustos asociados con claridad a los estratos de mayores recursos (fusión, rock, música docta) mientras que otros como la música mexicana y el reggaetón<sup>11</sup> se asocian de manera más fuerte a los quintiles de bajos ingresos. Esto nos lleva a plantearnos nuevamente la pregunta por la validez de una tesis respecto del omnivorismo en el gusto musical nacional. Por otra parte, la música romántica manifiesta su posición (posiblemente omnívora)<sup>12</sup> en la estructura de gustos ubicándose en el centro del mapa de puntos, situación que también ocurre en el caso de la música folclórica.

El caso de la música folclórica es importante para nuestras hipótesis tercera y cuarta: lo popular como espacio de la tradición frente a la modernidad, y lo popular como fuente de legitimidad para el orden político. El gráfico 4 ubica a la música folclórica en una posición central, posiblemente asociada a todas las categorías de ingresos. Sin embargo, al contrastar esta información con los datos de las tablas 1 y 2 observamos que hay una asociación específica con los quintiles 2, 3 y 4. Esta asociación es

<sup>8</sup> Hemos coloreado en las tablas las casillas en las cuales se aprecia de manera más clara las tendencias comentadas.

<sup>9</sup> El omnivorismo cultural es un concepto propuesto por Peterson (1992) y desarrollado por otros autores (a modo de ejemplo, Chan y Goldthorpe [2006; 2007]) según el cual la segmentación en la participación y consumo cultural entre grupos sociales de recursos y aquellos que no los poseen no obedecería lógicas de exclusión absolutas por la búsqueda de estatus social (como se derivaría de una lectura simplista de los planteamientos de Bourdieu). Antes bien, y reconociendo la influencia de variables estructurales como la ocupación, el ingreso y el nivel educacional entre otras, permitiría la identificación de patrones de consumo transversales por parte de grupos con alto capital cultural y económico en distintas disciplinas artísticas. Tales grupos serían omnívoros toda vez que además de acceder a prácticas o bienes de distinción, también comparten el gusto de actividades “populares” con otros estratos sociales (Lizardo y Skiles, 2008).

<sup>10</sup> Observamos, por cierto, la organización visual de los datos a partir de dos ejes analíticos: el eje de los quintiles de ingresos (color naranja) y el del tramo etario (color celeste).

<sup>11</sup> La posición del reggaetón se encuentra asimismo más asociada a los jóvenes.

<sup>12</sup> Un género de interés en relación a este diagnóstico es la cumbia, la que ha atravesado un proceso de “gentrificación”, omnivorización, o diríamos, intercambio y resignificación entre sectores subalternos y los sectores medios.

relevante, pues hemos visto el importante rol histórico de los sectores medios en la construcción de una idea de nación a través de la movilización de lo popular y el folclor en nuestro país (Palominos *op. cit.*). Es esta construcción particular de lo popular a partir de la tradición y su posterior utilización como fundamento identitario de la nación la que permite la construcción de proyectos político-culturales que con mayor o menor incidencia alimentaron los estados nacional-populares del segundo tercio del siglo XX.

Finalmente, y articulando la idea de lo popular, lo nacional, y las complejidades de la industria y la masividad, podemos referir al caso del “pop indie” nacional, que ve en artistas como Gepe, Javiera Mena, Dënver, Teleradio Donoso, Camila Moreno, Astro, entre otros, sus principales exponentes. Se trata de artistas que en los últimos cinco años han atraído la atención de la prensa internacional (particularmente el diario español *El País*<sup>13</sup>), como una alternativa a la también reciente camada de cantautores nacionales que manifiestan referencias explícitas a géneros más tradicionales como el rock y el movimiento de la Nueva Canción Chilena (tales como Manuel García, Nano Stern y la misma Camila Moreno, que acá presenta una doble militancia). La referencia al término “pop” nos hace pensar en la posible masividad de un género que apela a referencias construidas sobre la base de su propio desarrollo al alero de los medios de comunicación; si bien podemos pensar en diversas significaciones de lo popular, el término pop inequívocamente refiere a la idea de masividad y mediación.

Los datos de programación radial no nos permiten apoyar una hipótesis de masividad como lo hemos visto en otros géneros. Debemos notar que la programación de música nacional en radios solamente alcanza un 17,17% (ver gráfico 5), correspondiendo el resto a artistas internacionales. De los 20 artistas más programados en las emisoras radiales nacionales, sólo dos son chilenos (ver tabla 3), y de los 20 artistas chilenos más programados, ninguno corresponde al grupo de músicos referidos (ver tabla 4). Éstos recién aparecen en la posición 39 de un ranking de programación de artistas nacionales (en el ranking general alcanzan una posición bastante más inferior) y sólo aparecen esporádicamente (ver tabla 5). Vemos, en consecuencia, un interesante caso de estudio para la comprensión de las músicas populares, en la que el apoyo mediático a nivel internacional y la circulación en nichos particulares permite redefinir la idea de lo nacional hacia el exterior, sin modificar aún de manera sustantiva los patrones de escucha locales.

## A modo de conclusión

En el presente documento hemos podido apreciar la diversidad de significaciones que se reúnen bajo el concepto de lo popular, proponiendo una lectura topográfica que les articule. Del mismo modo, hemos revisitado la noción de música popular, explorando su desarrollo y sus correspondencias con las dimensiones constitutivas de lo popular en general. Para examinar la aplicabilidad de dicha discusión sobre lo popular, hemos utilizado nuestra revisión de dicho concepto como hipótesis a ser contrastadas con datos contemporáneos sobre gustos musicales y prácticas de escucha. En este sentido, podemos concluir que hoy no parece posible descansar en una definición estática de lo popular en la música, siendo necesario recurrir a modelos de análisis multidimensionales que apliquen en cada caso histórico los distintos significados de lo popular.

Es lo que hemos querido realizar en nuestro análisis: producto de él hemos visto que diversos grupos sociales y repertorios musicales pueden ser considerados como populares configurando un espacio complejo y rico en significaciones. La definición topográfica contribuye a reconocer la diversidad de sujetos sociales que movilizan significados de nuestro concepto central, permitiendo

---

<sup>13</sup> A modo de referencia, ver los siguientes artículos dedicados a la escena nacional del pop: ([http://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847374\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847374_850215.html) [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/08/actualidad/1373289265\\_670755.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/08/actualidad/1373289265_670755.html))

complementar y proyectar los análisis específicos de segmentación del gusto musical hacia una dimensión dinámica relativa a procesos de apropiación y resignificación, que a su vez permiten introducir discusiones de carácter político que subyacen a las diferencias de prácticas de escucha.

Por último, estas propuestas pueden ser de utilidad para, al momento de diseñar políticas públicas orientadas a la promoción de la música nacional, reconocer la complejidad del ámbito de diseño y para proponer estrategias múltiples que den cuenta y favorezcan el desarrollo de la música popular en Chile de manera equilibrada.

## **Bibliografía**

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Bourdieu, P. (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus

Chan, T. W., & Goldthorpe, J. (2006). “Social Stratification of Cultural Consumption Across Three Domains: Music, Theatre, Dance and Cinema, and the Visual Arts”. Oxford: University of Oxford.

Chan, T. W., & Goldthorpe, J. (2007). “The Social Stratification of Cultural Consumption: Some Policy Implications of a Research Project”. Oxford: University of Oxford.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2011). *2da Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Di Tella, T. (1970). “Populismo y reforma en América Latina”. En Cardos, Fernando Henrique y Francisco Weffort, *América Latina. Ensayos de interpretación sociológico-política*. Santiago: Editorial Universitaria.

Estenssoro, J. C. (1997). “Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850”. En Urbano, H. (ed.) *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

González, J. P. (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En *Revista Musical Chilena* v.55, N°195. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

González, J. P. & Rolle, C. (2008). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*

Green, T. (1997). *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music and art. Vol. I*. Santa Bárbara: ABC-CLIO.

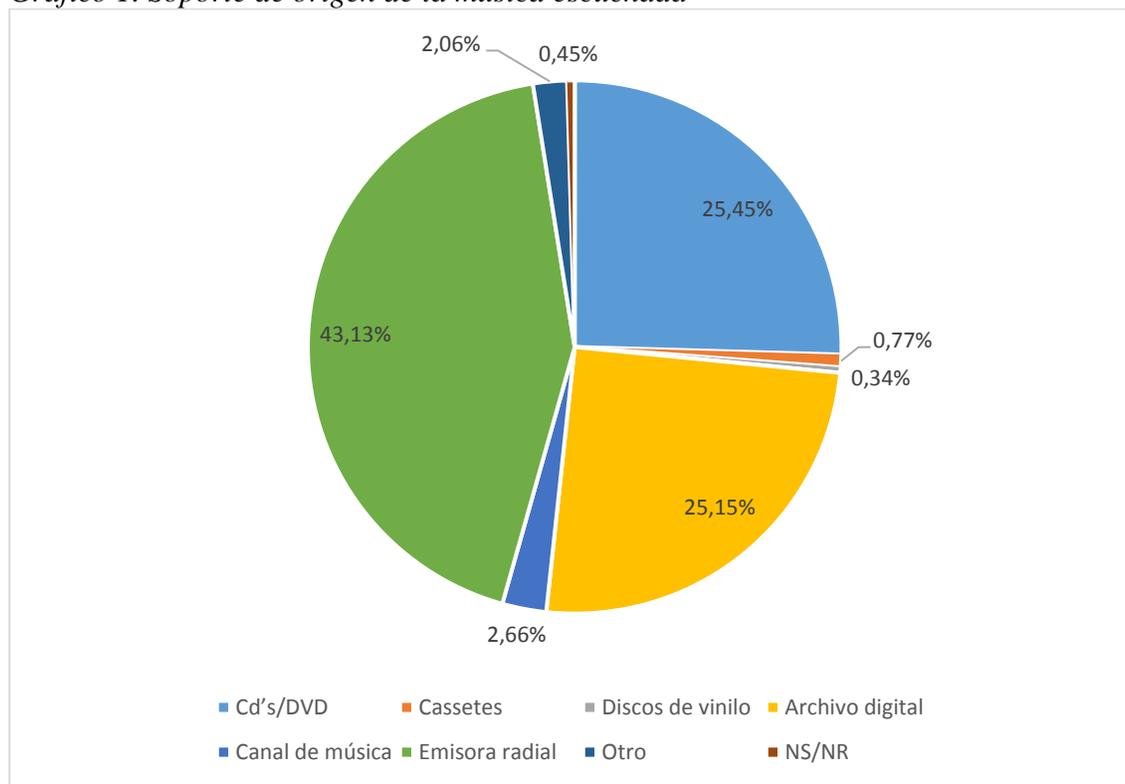
Hall, S. (1984). “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. En Samuel, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Hoggart, R. (1992). *The uses of literacy*. London: Penguin Books.

- Illanes, M. A. (2002). "En torno a la noción de proyecto popular en Chile". En Grez, S. & Loyola, M. (Eds.) *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- Lizardo, O. & Skiles, S. (2008). "Cultural consumption in the fine and popular arts realms". En *Sociology Compass*, Vol 2. Wiley Online.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- Mattelart, A. (1984). *La comunicación masiva en el proceso de liberación*. México: Siglo XXI.
- Moore, A. (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortega y Gasset, J. (2000). *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza.
- Palominos, S. (2012). "Recorriendo la topografía de lo popular: una mirada socio-histórica para el análisis de las músicas populares y su rol en la construcción de hegemonía". En *¿Qué hay de popular en la música popular? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*. Santiago: Asociación Chilena de Estudios en Música Popular.
- Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Pacífico.
- Peterson, R. A. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Popular to Omnivore and Univore." *Poetics*: 243-258.
- Santa Cruz, E. & Santa Cruz, L. E. (2005). *Las escuelas de la identidad*. Santiago: Ediciones LOM/Universidad ARCIS.
- Vega, C. (1997). "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En *Revista Musical Chilena*, v51, N°188. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

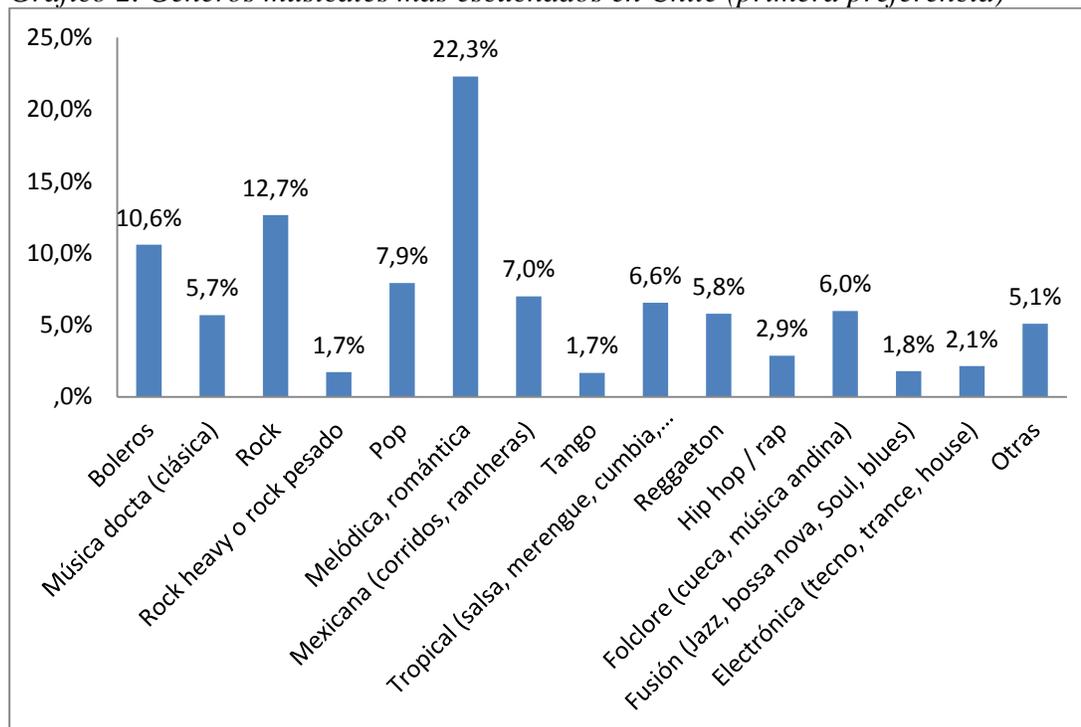
## Anexos

Gráfico 1. Soporte de origen de la música escuchada



Fuente: III ENPCC

Gráfico 2. Géneros musicales más escuchados en Chile (primera preferencia)



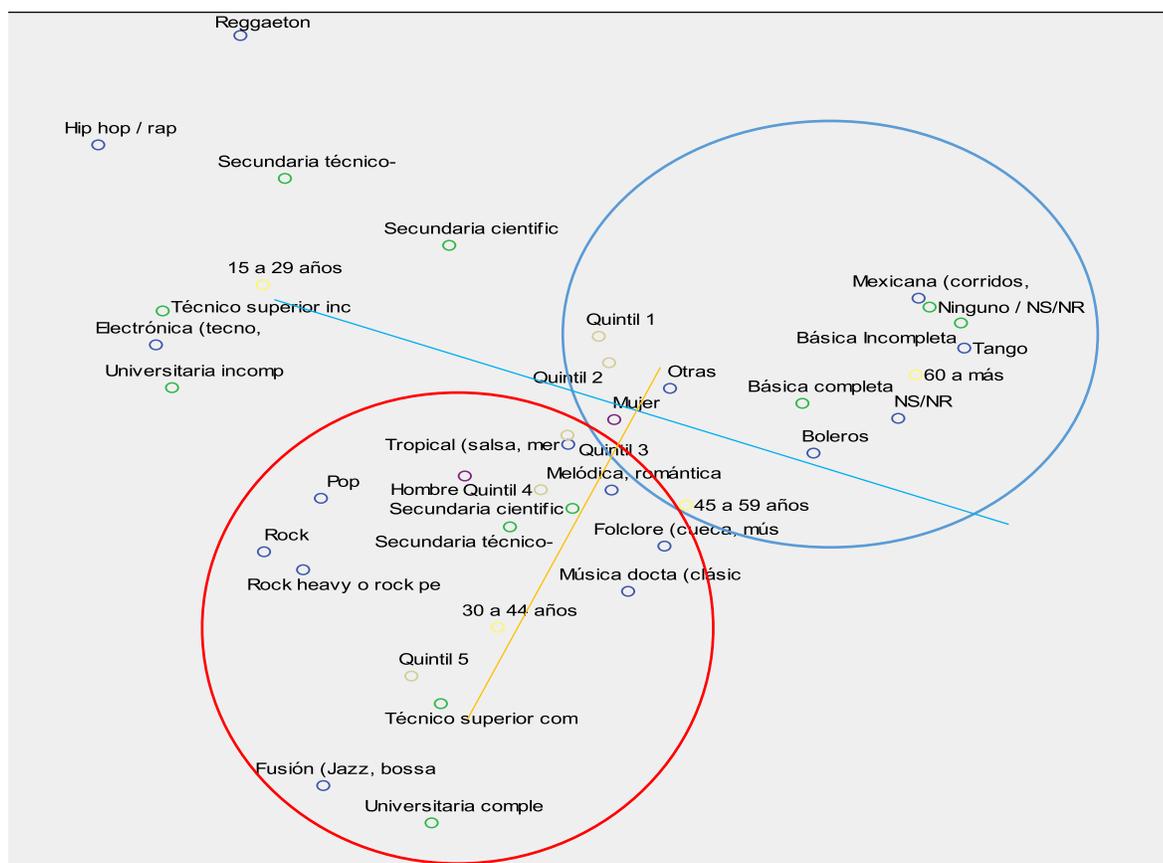
Fuente: III ENPCC, 2012

Gráfico 3. Análisis de correspondencias múltiples: actividades artísticas y culturales, quintil de ingreso y tramo etario.



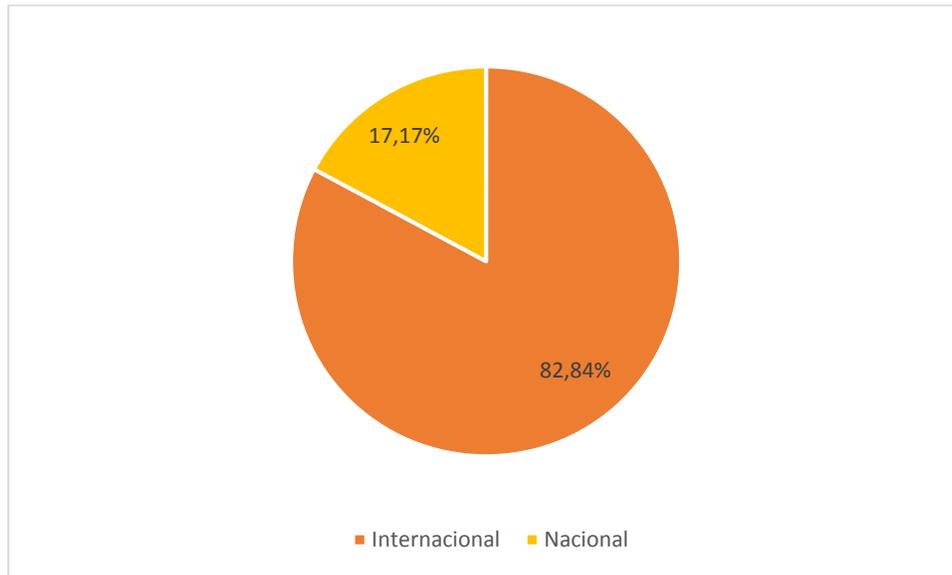
Fuente: III ENPCC.

Gráfico 4. Análisis de correspondencias múltiples: gusto musical, quintil de ingresos y tramo etario



Fuente: III ENPCC

Gráfico 5. Presencia del catálogo nacional en las programación radial (julio 2012-julio 2013)



Fuente: Vericast CNCA-SCD

Tabla 1. Géneros más escuchados en Chile (primera preferencia) según quintil de ingreso, porcentaje fila.

	Boleros	Música docta (clásica)	Rock	Rock heavy o rock pesado	Pop	Melódica, romántica mexicana (corridos, tango)	Tango	Tropical (salsa, merengue, cumbia)	Reggaeton	Hip hop / rap	Folclore (cueca, música andina)	Fusion (jazz, bossa nova, Soul, electrónica)	(tecno, trance, etc.)	Otras	
<b>Quintil 1</b>	11,0%	4,1%	8,8%	1,3%	6,3%	27,1%	8,6%	9,9%	8,7%	7,6%	2,5%	4,7%	1,1%	1,8%	5,3%
<b>Quintil 2</b>	10,3%	4,7%	9,6%	1,5%	7,8%	22,6%	8,6%	2,2%	5,8%	6,4%	2,3%	7,4%	0,7%	2,4%	7,1%
<b>Quintil 3</b>	11,7%	4,5%	13,8%	1,4%	7,0%	22,7%	7,4%	1,9%	6,8%	4,5%	3,0%	5,9%	2,5%	1,2%	5,6%
<b>Quintil 4</b>	10,3%	4,8%	13,1%	2,4%	6,5%	22,3%	8,5%	2,2%	7,2%	4,1%	3,3%	6,9%	1,5%	2,0%	4,6%
<b>Quintil 5</b>	9,0%	8,8%	20,2%	2,5%	10,4%	19,1%	3,6%	1,0%	5,9%	2,7%	2,6%	5,2%	3,1%	2,6%	3,1%

Fuente: III ENPCC, 2012.

Tabla 2. Géneros más escuchados en Chile (primera preferencia) según quintil de ingreso, porcentaje columna.

	Boleros	Música docta (clásica)	Rock	Rock heavy o rock pesado	Pop	Melódica, romántica mexicana (corridos, rancheros)	Tango	Tropical (salsa, merengue, cumbia, cound)	Reggaeton	Hip hop / rap	Folclore (cueca, música andina)	Fusion (Jazz, bossa nova, Soul, blues)	Electrónica (tecno, trance, house)	Otras	
<b>Quintil 1</b>	22,4 %	16,8 %	14,9 %	15,9 %	18,1 %	25,3 %	24,4 %	11,7 %	26,9 %	31,4 %	19,5 %	16,6 %	14,0 %	19,5 %	21,5 %
<b>Quintil 2</b>	21,1 %	19,6 %	16,2 %	18,3 %	22,4 %	21,1 %	24,3 %	28,1 %	18,0 %	26,3 %	18,1 %	26,1 %	9,0%	26,1 %	29,0 %
<b>Quintil 3</b>	22,0 %	17,3 %	21,6 %	15,2 %	18,7 %	19,6 %	19,4 %	22,7 %	19,4 %	17,0 %	21,6 %	19,3 %	28,8 %	12,1 %	21,2 %
<b>Quintil 4</b>	21,1 %	19,8 %	22,2 %	28,6 %	18,9 %	21,0 %	24,4 %	28,3 %	22,2 %	17,1 %	25,7 %	24,5 %	18,9 %	22,1 %	19,1 %
<b>Quintil 5</b>	13,4 %	26,6 %	25,1 %	21,9 %	21,9 %	13,1 %	7,5%	9,2%	13,4 %	8,2%	15,1 %	13,5 %	29,2 %	20,2 %	9,2%

Fuente: III ENPCC

Tabla 3. Los 20 artistas más programados en emisoras radiales chilenas (julio 2012 – julio 2013)

Posición	Artista	Número de veces emitido
1	Mana	39048
2	Ricardo Arjona	38368
3	Shakira	37387
4	Chayanne	35202
5	Los Vasquez	32275
6	Alejandro Sanz	31501
7	Luís Miguel	30167
8	Soda Stereo	30106
9	Daddy Yankee	29974
10	Chico Trujillo	27306
11	Miguel Bosé	27298
12	Prince Royce	26954
13	Madonna	26387
14	Luis Fonsi	26290
15	Jesse & Joy	25893
16	Adele	25568
17	Juan Luis Guerra	24829
18	Juanes	24626
19	Reik	23647
20	The Beatles	23589

Fuente: Vericast CNCA-SCD

Tabla 4. Los 20 artistas nacionales más programados en emisoras radiales chilenas (julio 2012 - julio 2013)

Posición	Artista	Número de veces emitido
1	Los Vásquez	32268
2	Chico Trujillo	26253
3	Los Prisioneros	22269
4	Américo	21009
5	Los Bunkers	20932
6	La Noche	19062
7	Francisca Valenzuela	17098
8	Noche de Brujas	16499
9	Myriam Hernández	16121
10	Natalino	16033
11	Los Tres	15909
12	La Ley	15244
13	Alberto Plaza	14759
14	Mario Guerrero	12733
15	Nicole	11801
16	Garras de Amor	11690
17	Joe Vasconcellos	10175
18	Manuel García	9878
19	Los Jaivas	9335
20	Pablo Herrera	9117

Fuente: Vericast CNCA-SCD

Tabla 5. Posiciones de músicos “pop indie” chileno en el ranking de artistas nacionales programados en emisoras radiales chilenas (julio 2012 – julio 2013)

Posición	Artista	Número de veces emitido
39	Javiera Mena	5500
49	Gepe	4764
89	Camila Moreno	2533
106	Nano Stern	2216
117	Teleradio Donoso	2064
124	Alex Anwandter	1948
174	Dënver	1364
204	Pedropiedra	1078
216	Astro	960

Fuente: Vericast CNCA-SCD