

Sonidos de resistencia

Narrativas musicales latinoamericanas contra la hegemonía neoliberal.

Christian Sordelli
UBA – FSOC
christiansordelli@hotmail.com

Nota del autor: La presente ponencia surgió a raíz de la cursada del seminario “Cultura y Sociedad” de la Maestría en Investigación en Ciencias Sociales, (UBA) y forma parte de su trabajo final. Agradezco a la docente María Stegmayer, por su compromiso con la tarea del mismo.

Introducción

En las últimas décadas, asistimos a la consolidación del neoliberalismo como arquetipo político, económico y cultural dominante de diferentes países de nuestra región. Este modelo no solamente impacta en las coyunturas sociales a nivel macro estructural, sino también en las subjetividades y prácticas culturales de los diferentes actores sociales (Harvey, 2005). Caracterizándose por la promoción del libre mercado, la desregulación de diversos sectores de la economía y la reducción de las intervenciones del estado; el neoliberalismo ha generado profundas transformaciones en la vida de las personas, conduciendo a una exacerbación de las desigualdades (Davies, 2016). En este contexto emergente, es preciso emanar una crítica que no se enfoque solo en los aspectos económicos o políticos del sistema, sino también en cómo este modelo moldea las subjetividades y las relaciones sociales a través de los discursos y las prácticas culturales. El poder no opera únicamente a través de la coerción directa, sino que se infiltra en las formas de pensar y de ser, configurando sujetos que internalizan y reafirman sus lógicas opresivas (Foucault, 2014). Esta internalización es visible, por ejemplo, en la manera en que el lenguaje y los discursos se estructuran y se transmiten, legitimando prácticas de exclusión y opresión. En este sentido, podemos concebir al neoliberalismo no como un simple sistema económico o político, sino como un devenir discursivo que moldea aquello que es pensable y decible.

Sin embargo, como cualquier sistema hegemónico, no se impone sin resistencia. A lo largo de las últimas décadas, diversas formas que han emergido desde diferentes sectores del cuerpo social, pueden considerarse como disidentes al sistema. El arte en general, es una de estas dimensiones que propone alternativas para visibilizar lo invisible, aquello que oprime a los seres sociales de una forma encubierta. Esta faceta de la vida de las personas, tiene la capacidad de articular experiencias que ontológicamente reafirman la dignidad humana. Si bien es cierto que bajo la aplanadora del capitalismo, el sistema económico tiende a convertir a algunos objetos artísticos en mercancías al servicio de la máquina del consumo (Horkheimer y Adorno, 1998), no menos es cierto que existan también obras de arte que desafían las narrativas dominantes y se proponen como verdaderos espacios de contrahegemonía (Williams, 1980).

Teniendo en cuenta estas premisas, en las siguientes líneas nos proponemos analizar un corpus de obras musicales latinoamericanas de los últimos tiempos, cuyas narrativas poseen una temática relacionada con la hegemonía neoliberal. Dichas obras son las canciones: *“La ciudad liberada”*, del artista argentino Fito Páez, (2017); *“Hijos del rigor”*, de la banda uruguaya Motosierra, (2001); *“Shock”* de la cantante chilena Ana Tijoux, (2011) y *“El aguante”*, del conjunto puertorriqueño Calle 13, (2014). Estos objetos artísticos emanan un despliegue multifacético de narrativas, que involucran no solo la semiótica de las letras y los elementos estrictamente musicales, sino también la narrativa visual de los videoclips y las puestas en escena de los conciertos, proporcionando una pluralidad de elementos que convergen en ofrecer alternativas culturales para los diversos contextos de la experiencia estética.

A tales fines, estructuraremos nuestro trabajo en dos partes, en la primera de ellas realizaremos una pesquisa teórica, con el objeto de discutir diferentes enfoques de nuestra crítica. En la segunda, nos encargaremos del análisis directo del mencionado corpus, a través de la metodología del análisis de contenido, que permite poner de manifiesto tópicos recurrentes y patrones del material analizado. Finalizaremos con una reflexión sobre las posibles formas de recepción y el impacto que las mencionadas obras musicales pueden tener en la sociedad.

El discurso hegemónico y la (re) producción de subjetividades:

Como hemos esbozado, la crítica al neoliberalismo debe ser multifacética, abarcando tanto sus dimensiones económicas como culturales y subjetivas. En este tenor, es preciso considerar el impacto del discurso hegemónico en las subjetividades de los actores sociales, ya que éste contribuye a naturalizar la competencia y el éxito económico como último fin de la vida. De aquí que sea posible que las personas puedan adaptarse a estas lógicas percibiéndose como seres individuales, sin reconocimiento de un todo social y por ende responsables de su propio éxito o fracaso sin cuestionar las estructuras macrosociales que condicionan sus vidas.

El estudio de las ideologías proporciona herramientas valiosas para comprender cómo los sistemas hegemónicos se inscriben en las formas de pensar y actuar de los actores sociales. La ideología no es simplemente un conjunto de ideas impuestas por una clase dominante, sino un proceso activo y dinámico en el que se construyen y reproducen significados. De esta manera, sin limitarse a la esfera académica o intelectual, las ideologías se despliegan en las prácticas cotidianas y culturales de las personas, y a partir de allí, se naturalizan sin ser reconocidas como construcciones sociales. Por lo tanto es preciso abandonar toda noción estática con respecto al concepto de ideología y rehusar de considerarla como un simple reflejo de la estructura económica, sino como resultado de la interacción entre lo material y lo cultural, (Williams, 1980).

Por otro lado, el lenguaje, como medio de expresión y comunicación, es un espacio donde distintas fuerzas sociales disputan la construcción de significados, intentando influir en las interpretaciones y percepciones que prevalecen en la sociedad (Voloshinov, 1992).

El concepto de actos de habla (Austin, 1982), es fundamental para entender cómo el lenguaje contribuye a la reproducción de ideologías y la perpetuidad del sistema hegemónico. El lenguaje no constituye solo una dimensión enunciativa sino que también atiende a un aspecto performativo de los actores inmersos en la sociedad. Los actos de enunciación que se manifiestan a través del habla, también se encuentran adheridos a un conjunto de intenciones y de acciones que realizamos al hablar, en un contexto determinado. De aquí que los actos comunicativos, -en sus niveles locutivo, ilocutivo y perlocutivo- no solo describen la realidad, sino que también tienen el poder de constituirla (ibid.: 138-152).

En el marco del neoliberalismo, los discursos institucionalizados funcionan como actos de habla que configuran y legitiman una visión del mundo centrada en la individualidad. Por ejemplo, los discursos sobre la responsabilidad individual y la eficiencia del mercado, no solo reflejan sino que también consolidan la hegemonía neoliberal. Esta ideología

naturaliza la desigualdad y justifica la reducción del rol del Estado en la protección social, creando una realidad en la que las fallas individuales se perciben como la causa de la pobreza y la exclusión. La hegemonía totalitaria del sistema, pugna por imponer una falsa antinomia entre el éxito y el fracaso como apología de la vida misma, una dicotomía falaz que limita las posibilidades de imaginar alternativas distintas por fuera de su modelo hegemónico (Derrida, 1971).

Sirviéndonos de otro concepto valioso para nuestro análisis, podemos señalar que los géneros discursivos (Bajtín, 1952-1953), funcionan en muchos casos como vehículos de ideología al servicio del sistema, reflejando y reforzando relaciones del poder dominante. Esta noción atiende a las formas relativamente estables de enunciación que se desarrollan en diferentes esferas de la actividad humana, determinadas tanto por el contenido, como por el estilo y la construcción composicional, que se establecen como formas consistentes de discursividad (ibid: 254). Así, los medios de comunicación masivos, las noticias, los programas de entretenimiento, los informes económicos, las políticas públicas, las campañas de marketing, los procesos educativos etc., no solo transmiten información, sino que también moldean la percepción de la realidad y pueden crear una suerte de naturalización en torno a la legitimidad de las desigualdades. Por lo tanto, cabría la necesidad de indagar cómo estos géneros discursivos podrían imponer una visión del mundo, relegando otras perspectivas y formas de pensamiento.

La hegemonía discursiva neoliberal no solo perpetúa el modelo económico, sino que también limita la capacidad de los actores sociales para imaginar y articular alternativas. Esta dominación discursiva contribuye a la creación de una realidad donde las críticas opositoras se presentan de forma endeble, en espacios invisibilizados o son fácilmente anuladas y descartadas sin siquiera transitar por el tamiz del discernimiento.

Afectando la configuración de las subjetividades y la capacidad de los actores para desarrollar relaciones significativas en la vida comunitaria, la discursividad neoliberal conduce a los sujetos a experimentar una suerte de alienación discursiva, una adhesión de los actores a una discursividad y performatividad que resulta absolutamente ajena a su propia genuinidad y a (re)producir una violencia simbólica (Bourdieu, 1996), sobre sí mismos, que en lugar de favorecer la construcción de un vínculo sano con el mundo, socava sus propias integridades, en estados sociales patológicos.

El arte musical: ¿discursividad disidente o mercancía reproductora?

Retomando una de las herramientas utilizadas de forma precedente, la noción de géneros discursivos, podemos profundizar nuestro análisis en tanto los mismos pueden constituirse como simples o primarios y secundarios o complejos. Los primarios son aquellos que surgen en la comunicación cotidiana, como el diálogo informal, y se caracterizan por su simplicidad y uso directo. En cambio, los secundarios son más elaborados y surgen en esferas más complejas de la comunicación humana, como el arte o la ciencia. Estos géneros complejos se manifiestan a partir del desarrollo y la recontextualización de los géneros primarios, en entornos más institucionalizados o formales (Bajtín, 1952-1953).

Las prácticas artísticas, en tanto géneros discursivos complejos, portan una alta trascendencia en el proceso comunicativo. El arte puede ser visto como una forma de enunciación que permite a los sujetos (re)configurar su posición en el mundo o solidificar las identidades que las hegemonías les imponen. Por lo tanto, es posible que esta esfera de la vida pueda ofrecer espacios para la (re)creación de subjetividades disidentes y transformadoras que se opongan al orden neoliberal, o bien, que se constituya en una dinámica reproductora, encubierta y sugestiva que contribuya en la constitución de sujetos dóciles al sistema (Foucault, 2015).

No obstante, también es preciso considerar que la industria cultural, en su búsqueda de maximizar el lucro, transforma la cultura artística en una mercancía que refuerza las estructuras de poder existentes y la conformidad social (Horkheimer y Adorno, 1998). De esta forma, la conversión de los objetos artísticos en un producto de consumo masivo, implica la estandarización de las obras de arte, reduciéndolas a formas homogéneas y predecibles, lo que facilita su venta a grandes audiencias. Estas circunstancias mantienen a las personas en un estado de pasividad y conformidad que cataliza la experiencia estética.

Sin embargo, esta perspectiva también implica que se puedan generar obras de arte que, cuestionando los canales comerciales dominantes, puedan presentarse como genuinas promotoras de la misma. La música que desafía las convenciones de la industria cultural y que se produce en contextos de resistencia social y política, tiene el potencial de cuestionar y criticar las estructuras neoliberales. Los artistas que operan más allá del dominio de las estructuras comerciales dominantes, pueden utilizar su trabajo para expresar críticas sociales y políticas, creando un espacio para el disenso y la resistencia. Esta capacidad del arte, radica en su habilidad para comunicar experiencias y perspectivas

que a menudo están marginadas o silenciadas por los discursos hegemónicos. En América Latina, por ejemplo, la música ha jugado un rol fundamental en las luchas sociales y políticas, siendo un vehículo para expresar las injusticias desde hace varias décadas.

Así, podríamos avanzar en nuestro estudio de los objetos artísticos musicales, teniendo en cuenta los dos paradigmas o enfoques fundamentales que se han desarrollado en el campo de los estudios culturales: el paradigma estructuralista y el culturalista. El enfoque estructuralista explora de qué manera las estructuras económicas, sociales e ideológicas son las que determinan el significado y los modos de producción cultural, haciendo hincapié en los mecanismos culturales que reproducen relaciones de poder estructural a partir de la capacidad que las instituciones poseen para imponer significados a los sujetos. El culturalista, en cambio, asume las prácticas culturales cotidianas como formas de intercambio y (re) construcción de significados. Así, el culturalismo, es un sitio de lucha activa, donde los actores pueden ejercer activamente una pluralidad de significados a través de sus prácticas culturales (Hall, 2006).

Teniendo en cuenta las perspectivas esbozadas, es preciso proceder a un análisis que nos permita arrojar luz sobre si los objetos musicales seleccionados en este trabajo, podrían comportarse como una mercancía reproductora, o si por el contrario, se presentan como un espacio contrahegemónico de (re)construcción de subjetividades disidentes.

Consideraciones metodológicas:

A los fines de alcanzar el objetivo planteado, hemos optado por realizar un análisis temático del contenido de las canciones seleccionadas. Esta metodología resulta apropiada, ya que se dispone a descubrir aquellos indicios, signos o patrones subyacentes en los objetos, mensajes y discursos que, poseen la capacidad de influir en las subjetividades de los actores sociales. *"El análisis temático es una manera de ver. Generalmente, lo que uno puede ver a través del análisis temático no puede ser advertido por otros, incluso si están observando la misma información, eventos o situaciones"* (Boyatzis 1998: 2. La traducción es de Fraga, et al., 2007).

Para la construcción de este corpus, se ha tenido en cuenta la capacidad de las canciones para abordar temas críticos relacionados con las desigualdades, la explotación y la represión. Se ha considerado una variedad de géneros musicales y contextos socioculturales diversos de América Latina, en el marco de la música popular. Así, se ha

seleccionado una gama de artistas y estilos que van desde el rock y el hip hop hasta expresiones folclóricas. El criterio principal ha sido su relevancia temática. Se priorizaron aquellas canciones que no solo presentan letras reflexivas, sino que también han tenido un impacto significativo en el público y en el discurso cultural. Se ha procurado incluir artistas de gran reconocimiento, como Fito Páez y Calle 13, junto con otros cuyo alcance de público es menor, como Ana Tijoux y Motosierra.

Cabe destacar que, el investigador que busca analizar y comprender aquello que investiga, no opera desde una realidad externa, sino que integra la misma realidad social de la que forma parte su objeto de estudio. Por lo tanto, no es plausible asumir que pueda adoptar una postura completamente neutral. Por el contrario, entendemos que la subjetividad del observador, forma parte de una cierta acción investigativa (Habermas, 1988). Esta observación no puede ser meramente subjetiva, ya que no generaría conocimiento significativo. Cada tarea hermenéutica escinde en la necesidad de establecer criterios de objetividad, que se originen en la subjetividad del investigador, pero que también formen parte de criterios lógicos por los que éste busca alcanzar una objetividad relativa. La argumentación y la crítica de quien observa, lo colocan en una posición distinta respecto de los demás actores, aun estando inmerso en la misma realidad social (Schuster y Pecheny, 2002).

En este contexto, fue imprescindible establecer un criterio metodológico riguroso que minimizara posibles sesgos derivados de una cierta subjetividad tendenciosa del investigador. Para ello, hemos definido cuatro unidades de análisis, correspondientes a las cuatro obras seleccionadas. Cada una ha sido estudiada a partir de cuatro dimensiones de análisis: la letra, la música, el videoclip y el arte de tapa del disco al que pertenecen. La decisión de abordar estas dimensiones responde a la naturaleza multifacética de las canciones como objetos culturales. Estas obras, no solo son productos musicales, sino que despliegan una pluralidad de narrativas en diversos niveles: experiencias auditivas, sensoriales, visuales y discursivas. Estas narrativas no se limitan a la letra ni a la música, sino que se expresan mediante elementos simbólicos diversos que contribuyen a la creación de sentidos y significados.

Cada una de estas dimensiones de análisis, fue abordada desde dos enfoques variables complementarios: el relevamiento de signos explícitos y el análisis de figuras retóricas. En primer lugar, se identificaron los mensajes manifiestos, es decir, aquellos que no admiten múltiples interpretaciones, lo que permitió esquematizar los significados más evidentes de cada dimensión. Posteriormente, se realizó un análisis de aquellos elementos

que podrían tener significados figurativos o implícitos, asignando un valor semántico a los símbolos y metáforas presentes en las diversas dimensiones.

Una vez identificados los diversos tópicos, se procedió a etiquetarlos bajo las siguientes categorías: a) mensajes que implican un rechazo al neoliberalismo o al sistema en general; b) mensajes que expresan emociones negativas producto de las injusticias de la realidad; c) invocaciones a la producción de un cambio social o político y d) temáticas que abordan cuestiones no directamente relacionadas con los puntos anteriores.

La producción de datos final pudo estructurarse en una matriz que posibilitó la observación organizada de los objetos. Los resultados obtenidos de este análisis dieron lugar a los apartados que se presentan a continuación.

¿Liberada de qué?

El término *liberada*, podría haber sido una calificación pertinente para la Rosario natal de Páez, -o cualquier ciudad Latinoamericana que haya sido liberada de una infinidad de beneficios sociales- y en el imaginario común, por la policía, las fuerzas de seguridad, o el gobierno, como consecuencia de la corrupción. Sin embargo, desde el comienzo de la canción, la narrativa se enfoca en un barrio específico de la ciudad de Buenos Aires: Parque Patricios. Allí donde las dinámicas de opresión y desigualdad se hacen presentes, particularmente para las personas que se encuentran en situación de calle, es decir experimentan la indigencia, la desprotección y el hambre.

Al emanar nuestro ejercicio metodológico, nuestra expectativa por hallar elementos que se constituyan en claros vestigios de contrahegemonía, se trunca, toda vez que apreciamos un carácter dual o contradictorio en sus estrofas. Una marcada ambigüedad atraviesa tanto la letra como los recursos musicales y visuales. En la tercera línea de la primera estrofa, se advierte la frase: "*Vivir y morir en la calle, allí siempre fui feliz*" (Páez, 2017, s 0:23), lo que contradice la dura realidad de quienes viven en situación de calle. Esto genera una disonancia en la interpretación: ¿Cómo es posible hablar de felicidad en un contexto de privaciones extremas? ¿Cuál es esa felicidad? ¿Podría interpretarse como un reflejo de cómo el neoliberalismo ha reconfigurado los significados de conceptos como libertad, bienestar y felicidad? ¿Es posible ser libre y feliz incluso en condiciones de opresión?

Un punto destacado se revela en el puente previo al estribillo, ya que aparece un recurso cuando el cantante entona: *“la belleza en la calle”* (ibid. s 1:02). Aquí, un notable efecto de distorsión en la voz, no solo enfatiza la letra, sino que también genera una sensación de irrealidad o ilusión. Esta belleza parece entonces no ser una experiencia genuina, sino una construcción que los sujetos en condiciones de opresión podrían adoptar para hacer más soportable su situación. Un mecanismo que desvirtúa el sufrimiento.

Hacia el estribillo, la ambigüedad se torna directamente problemática, con la frase: *“Quiero vivir en la ciudad liberada, vivir y amar en la ciudad liberada, vivir y amar que no nos importe nada, en la ciudad liberada”* (ibid. s 1:31). La intensificación de los arreglos musicales, y la repetición del estribillo en reiteradas oportunidades de la canción, hiperbolizan el deseo que tiene Fito Páez por vivir en esta ciudad. Sin embargo, el contenido de las estrofas sugiere un contexto de opresión y desigualdad extrema. Esto invita a una reflexión crítica: ¿De qué está realmente liberada esta ciudad?

Este objeto artístico se presenta con un carácter dual, que por un lado ilustra las atrocidades vividas por muchas personas en situaciones vulnerables, pero por el otro podría interpretarse como una actitud de evasión, más que de resistencia, lo que refuerza la sospecha de que esta ciudad es, un espacio donde se naturaliza el sufrimiento y la desigualdad, siempre que exista algún tipo de gratificación emocional o sensual que haga tolerable la vida.

El videoclip funciona en similar perspectiva. La explosión de colores vivos que acompaña la repetición del estribillo (ibid. s 2:52), pareciera ser el clímax de una semiótica en la que, la protagonista, una joven ultrajada, golpeada y con sus ropas desgastadas, marcha por las calles de la ciudad luego de haberse convertido en una suerte de robot cartonero. En el contexto neoliberal, la idea de libertad ha sido distorsionada para ajustarse a las lógicas del consumo y la autonomía individual, sin la necesidad de cuestionar la obligación de resistir o desafiar aquellas estructuras. En esta canción, la resistencia, la oposición contra la realidad injusta, se presenta de forma módica, y teñida de otros contenidos, que podrían funcionar como aceptación.

El brindis por la sumisión

Una lista exhaustiva y precisa de las cuestiones que ha podido aguantar la humanidad, sería imposible de gestionar en el espacio reducido de una canción. Calle 13 realiza un

ejercicio enunciativo detallado de las adversidades vividas por los seres humanos, en su canción “El aguante” (2014). El recorrido de sus estrofas denuncia un sinfín de dinámicas, procesos, y sucesos de opresión, compatibles con la desigualdad, el hambre y el desempleo. El pasado de la región, en sus horas más oscuras, atravesadas por dictaduras militares y hasta algunos eventos mundiales que atentan contra la dignidad humana como la explosión de las bombas atómicas durante el holocausto.

No obstante, cabe señalar que el estribillo de la canción reza: “*Por lo que fue y por lo que pudo ser, por lo que hay, por lo que puede faltar, por lo que venga y por este instante, levanta el vaso y a brindar por el aguante!*” (ibid. s 1:34).

Por nuestra parte advertimos una paradoja clave en la canción: por un lado, denuncia las opresiones históricas y actuales que han afectado a América Latina y el mundo, pero al mismo tiempo, parece celebrar o brindar por ese mismo aguante, es decir, por la capacidad de soportar estas adversidades. Este contraste entre la denuncia de la injusticia y la celebración del aguante refleja una ambigüedad. Brindar por lo que puede faltar, no es posible cuando la carencia es el techo y el alimento de muchos.

En el video clip, el cantante de la banda, que actúa como protagonista, a punto de ser ejecutado en la horca por parte de un verdugo enmascarado, se despoja fácilmente de la soga que tiene en el cuello, y se dirige a un bar a brindar con chops de cerveza con algunos amigos.

El concepto de aguante puede ser interpretado de distintas maneras. Por un lado, se podría pensar que celebrar el aguante es una forma de resistencia simbólica: a pesar de todas las adversidades, los pueblos han sobrevivido y continúan luchando. Desde esta perspectiva, el brindar por el aguante podría representar la capacidad de no rendirse frente a las injusticias y seguir resistiendo, aun cuando el costo sea muy alto. Es una forma de reconocer la resiliencia colectiva y mantener la esperanza en medio de la opresión.

Sin embargo, esta celebración del aguante también puede verse como problemática, sobre todo en la tercera estrofa del estribillo. Allí, donde se invita a brindar “*por lo que venga*”, cabe destacar que sería apropiado, siempre y cuando sea algo bueno y justo para los habitantes de las sociedades. Así la canción naufraga en el vaivén ambiguo de brindar por haber trascendido un sinfín de atrocidades o por soportar la violencia, el sufrimiento y la explotación.

En lugar de simplemente aguantar, deberíamos cuestionar la necesidad de hacerlo. Si el estribillo invita a brindar “*por lo que fue y por lo que pudo ser*”, no se trata solo de resistir

pasivamente, sino de reconocer que algo más podría haber ocurrido, que la historia podría haber sido diferente si no fuera por la opresión y las injusticias que se han aguantado.

Es preciso entonces desarrollar una crítica a la romantización del aguante, y sobre todo en los ámbitos latinoamericanos, donde a menudo se celebra la resistencia sin necesariamente cuestionar las estructuras que hacen que esta resistencia sea necesaria. La canción podría estar subrayando lo absurdo de brindar por el sufrimiento y, al mismo tiempo, ofreciendo un comentario mordaz sobre cómo hemos normalizado esa celebración.

El arte de tapa del álbum al que pertenece, llamado "Multi-Viral", también deambula en la ambigüedad de afianzar la fuerza del pueblo que va hacia adelante sin cuestionarse las desigualdades de la pandemia de neoliberalismo. ¿Es el neoliberalismo una patología multi-viral que se infiltra silenciosamente en las subjetividades de los actores, hasta incluso en las de aquellos que pretenden criticarlo?

Dolores placenteros:

Por otro lado, la musicalización punk que se compone de guitarras eléctricas furiosas y una agresiva batería, reafirma una sensación de fuerza que pretende emanar la canción "Hijos del rigor" (Motosierra, 2001). Sin embargo, la problemática se instala toda vez que la atmósfera de furia contrasta con el significado atribuido al estribillo de la canción, donde se afirma: "*somos hijos del rigor, el placer en el dolor*" (Motosierra, 2001 s 0:31). Esta frase introduce una paradoja inquietante: el sufrimiento no solo es algo que se soporta, sino que llega a transformarse en una fuente de placer.

Aquí no solo se presenta una narrativa que gira en torno a la evasión, la resignación o la aceptación del sufrimiento como una constante en la vida. La idea de ser hijos del rigor, remite a una forma de vida marcada por la dureza, donde el dolor y las dificultades no son excepciones, sino la norma. Este rigor no parece simplemente algo a lo que se deba resistir, sino una condición en la que se encuentra un placer perturbador. El verso "*agarráte bien el culo, te lo van a patear duro y vas a estar mejor*" (*ibid.* s 0:56), refleja una actitud de ambigüedad hacia el sufrimiento, sugiriendo que no solo se debe aguardar de forma expectante, sino que uno estará mejor después de haberlo experimentado.

Este discurso es llevado al extremo, evidenciando la trampa de aceptar el dolor como una parte esencial de la vida. ¿En lugar de cuestionar las condiciones de opresión y desigualdad, el sistema nos enseña a encontrar consuelo e incluso placer?

Esta canción también podría sugerir una suerte de masoquismo social, en el que las personas no solo soportan las injusticias que se les imponen, sino que, debido a su repetición y normalización, han llegado a encontrar en ellas una forma de satisfacción o alivio. Este masoquismo puede ser visto como un mecanismo de defensa frente a la constante violencia estructural, una manera de sobrellevar la vida bajo condiciones extremas.

El videoclip de la canción presenta una sola imagen a lo largo de toda la obra, que devuelve una semiótica monstruosa en la que una joven semidesnuda, se encuentra a punto de mutilarse a sí misma la lengua con una motosierra. Esta figura congelada en el instante preciso, también carga con ambigüedades. No solo devuelve la semiótica de auto silenciarse, lo que deslinda de las responsabilidades que le competen a los verdaderos promotores del silencio, si no que también propone una alternativa temporal. Al detenerse en el instante previo a la mutilación, quizás la imagen admita la posibilidad de que la joven todavía esté pensando si verdaderamente le gustaría o no quedarse sin lengua.

El estruendo del tiempo

En las canciones anteriormente analizadas, la semiótica se torna aún más problemática ante la falta de elementos que funcionen en claros rechazo al sistema, como una protesta contundente o como una invitación a la unión colectiva.¹

En contraste con estas circunstancias, se presenta el estribillo de la canción Shock, que reza: “*La hora sonó, la hora sonó, no permitiremos más, más ¡tu doctrina del shock!*” (Tijoux, 2011, s 0:21). Esta obra presenta con claridad y contundencia un rechazo sin ambigüedades y con mensajes manifiestos, que no se tiñen de evasiones o aceptaciones.

¹ Si bien en la Ciudad Liberada, aparece la frase “*Pelear, pelear, es una guerra.*” (Páez, 2017 1:09). La invitación a la lucha dirige su atención a pelear contra los nazis y los fachos, cuestión que creemos desvirtúa los focos de lucha destacados de la actualidad. En el caso de la canción “El aguante” aun cuando de forma moderada hacia el final de la tercera parte de la canción aparece el verso: “*que aguanten la revancha, venimos al desquite*”, esta promoción para la producción de un cambio se tiñe de jocosidad en el verso siguiente que complementa la rima: “*hoy nuestro hígado aguanta lo que la barra invite*” (Calle 13, 2014 s 3:43); cuestión que no solamente minimiza el espíritu de protesta, sino que también pareciera que lo ridiculiza

Desde sus primeras líneas, la canción establece una postura crítica y de denuncia directa hacia las estructuras de poder y los efectos del neoliberalismo en América Latina. Sus versos son una condena explícita de la violencia estatal, la represión, y el control económico que las élites ejercen sobre los más vulnerables. Una narrativa de resistencia que no deja lugar para la resignación ni la celebración del sufrimiento.

Asimismo, también se aprecia desde el comienzo de la canción una incitación a la unión colectiva toda vez que en la primera estrofa aparece: *“No ves que no estamos solos, millones de polo a polo, al son de un solo coro, marcharemos con el tono, con la convicción que basta de robo”* (Tijoux, 2011, s 0:03).

La canción se enmarca en un discurso de lucha abierta, donde el acto de resistir no es un fin en sí mismo, sino el medio para subvertir el orden establecido. La música y el ritmo de la canción acompañan este mensaje, intensificando la sensación de urgencia y determinación que se refleja en las letras.

El videoclip funciona en la misma perspectiva. Imágenes de manifestaciones, carteles, pancartas y jóvenes en las calles que en ocasiones se enfrentan con la policía, ilustran los escenarios urbanos de la lucha en el Chile neoliberal. Así, la cantante intercala su aparición como líder simbólica de una lucha musical que pretende constituirse como un grito de resistencia.

Pero más allá de todo esto, cabe señalar que todo artista no solamente refleja mensajes a través de sus obras, sino también con su vida misma y su accionar que se constituye en vehículo de las mismas. En este tenor, resta valorar la imagen de Tijoux reconocida como activista social estudiantil y feminista, que colaboró con numerosas causas sociales expresando sus convicciones de rechazo contra las hegemonías opresoras (Furman, 2023).

En contraste, si bien existen entrevistas que podrían funcionar en la misma línea, una imagen de los últimos tiempos de Páez cuestionada por los altos honorarios que le cobrara al gobierno argentino por la realización de conciertos populares, (Redacción de Clarín, 2013: 21 de Junio; Mining Press, 2013: 22 de Junio y UNO Santa Fé, 2012: 7 de Marzo) y la de Calle 13, en la que una vida plagada de excesos económicos condujo a sus integrantes a disolver la banda como consecuencia de diferencias económicas (Lenore, 2017), distan mucho de la imagen de aquellos músicos latinoamericanos que en épocas de dictaduras militares, luchaban por expresar su arte contrahegemónico, aun a costa de la prisión, el exilio o la muerte.

Conclusión:

Hemos evidenciado que algunas de las obras musicales analizadas presentan una ambigüedad en cuanto a su capacidad para desafiar la hegemonía. *La ciudad liberada*, (Páez, 2017) oscila entre la denuncia al sistema y la incitación a vivir un amor libre, desligado de la realidad opresiva. *El aguante* (Calle 13, 2014), deambula entre la crítica a las dinámicas de poder y la naturalización de la opresión. *Hijos del rigor* (Motosierra, 2001) en cambio, plantea una paradoja más inquietante: la idea de que el dolor puede volverse placentero.

Aunque estas obras denuncian injusticias estructurales, también pueden ser interpretadas como reproducciones de las mismas lógicas que critican. ¿A qué se debe que estas obras se encuentren inmersas en esta dualidad? ¿Será que algunos artistas, que detentan una posición ventajosa dentro de la sociedad opresora, inevitablemente reproducen en sus obras elementos de las lógicas que los ubican a ellos en las posiciones dominantes en las que están?

En este sentido, es posible entender que existan obras de arte que, aunque utilicen temáticas contrahegemónicas, sus creaciones pueden no ser la plena manifestación de ella. Las contradicciones que surgen entre el rechazo y la aceptación de las mismas estructuras, podrían ser el resultado de la propia posición social del artista, que se inmiscuye en su quehacer creativo incluso de manera inconsciente.

El análisis también ha puesto en evidencia la tensión entre el arte como mercancía y su libertad inherente para desarrollarse en la realidad. Así, a pesar que algunos objetos artísticos deslicen temáticas de contrahegemonía, dicho mecanismo podría encontrarse en función de maximizar el lucro, más que como una manifestación genuina. Sin embargo, existen casos, como el de "Shock" de Ana Tijoux, que muestran cómo el arte puede operar como una verdadera plataforma contrahegemónica, al ofrecer una crítica clara y directa al sistema, rehusando de ambigüedades.

Más allá del contenido de las canciones, el análisis de su recepción y el impacto en las audiencias es fundamental para comprender el alcance real de estas obras. Las subjetividades de los oyentes, influenciadas por el contexto digital y la circulación de las canciones en plataformas sociales, juegan un papel crucial en la forma en que se interpretan estos mensajes. Las redes sociales y las plataformas de streaming no solo amplifican las obras, sino que también pueden distorsionar sus significados, favoreciendo una lectura superficial. Este análisis demuestra que el poder transformador del arte

depende no solo de su contenido, sino también de cómo se inserta en el espacio público y cómo es apropiado por los sujetos que lo consumen. El potencial del arte musical, no depende únicamente de la intención del artista o del contenido de las canciones, sino de la compleja interacción entre creación, interpretación y recepción.

Finalmente podemos indicar que a pesar de las fuerzas que intentan cooptar la cultura y neutralizar su capacidad disruptiva, sigue existiendo un margen para la creación de subjetividades disidentes y narrativas alternativas que desafíen el orden establecido.

Referencias:

Adorno, T. - Horkheimer, M. (1969). “12. La ideología”. En *La sociedad*. Lecciones de Sociología. Buenos Aires: Proteo Sudamericana. (183 – 205)

Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras* (Conferencias I, II, XI y XII). Paidós.

Bajtín, M. (1952-1953). *El problema de los géneros discursivos*. En *Estética de la creación verbal* (pp. 241-285). Siglo XXI.

Benveniste, É. (1970). *Problemas de lingüística general* (El aparato formal de la enunciación y De la subjetividad en el lenguaje). Siglo XXI.

Bourdieu, P – Passeron, J (1996) *La reproducción*. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Editorial Laia

Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Paidós.

Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Amorrortu.

Calle 13. (2014). *El aguante*. En *Multi_Viral* [Canción]. El Abismo.

Calle 13. (2014, septiembre 26). *El aguante* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PS6SBnccxMA>

Calle 13. (2014). *Multi_Viral* [Portada del álbum]. El Abismo.

Catanzaro, G – Stegmayer, M (2019) *El nuevo giro neoliberal en Argentina*. Omnipotencia, mandato sacrificial y avidez de castigo. *Critical Times* 2:1 (159 – 185)

David Harvey (2005) *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press

Davies, W. (2016). *El nuevo neoliberalismo*. *New Left Review*, 101. (129 – 143)

Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. En *Márgenes de la filosofía* (pp. 1-23). Siglo XXI.

Foucault, M. (2003). *Microfísica del poder*. Octaedro

Foucault, M (2015) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI

Foucault, M (2014) *Las redes del poder*. Prometeo

Furman, A (2023) Ana Tijoux, ícono del rap chileno y la música con compromiso social. En *Eterdigital*. Recuperado de: <https://eterdigital.com.ar/ana-tijoux-icono-del-rap-chileno-y-la-musica-con-compromiso-social/>

Gainza, M – Ipar, E (2016) El laberinto de los afectos en el neoliberalismo. *Teoría y Crítica de la Psicología* 8 (247-258). <http://www.teocripsi.com/ojs/>

Habermas, Jürgen (1988). *La lógica de las Ciencias Sociales*. Madrid: Tecnos

Hall, S. (2006). *Estudios Culturales: dos paradigmas*. *Revista Colombiana de Sociología*, 27, 233-254.

Horkheimer, M – Adorno, T (1998) *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta.

Jameson, F., & Žižek, S. (2008). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós.

Lenore, V (2017) ¿Por qué se separaron Calle 13? Coches de alta gama, egos y vidas separadas. En *El Confidencial* publicado el 5 de Mayo de 2017. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-05-05/residente-rene-perez-calle-13-separacion-disco_1377460/

Motosierra. (2001). *Hijos del rigor*. En *Motosierra* [Canción]. Independiente.

Motosierra. (2022, mayo 5). *Hijos del rigor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xyz1234ABC>

Motosierra. (2001). *Motosierra* [Portada del álbum]. Independiente.

Mining Press (2013: 22 de Junio) Polémico caché de Fito Páez por recitales K: \$10 diez mil por minuto. <https://miningpress.com/nota/79665/polemico-cache-de-fito-paez-por-recitales-k-10-mil-por-minuto>

Páez, F. (2017). *La ciudad liberada*. En *La ciudad liberada* [Canción]. RCA Records.

Páez, F. (2017, diciembre 13). *La ciudad liberada* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=X9Xc4iW6unA>

Páez, F. (2017). *La ciudad liberada* [Portada del álbum]. RCA Records.

Redacción Clarín (2013: 21 de Junio) Fito Páez cobrará más de dos millones de pesos por recitales Kirchneristas. *Clarín*. https://www.clarin.com/politica/fito-paez-millones-recitales-kirchneristas_0_HyvgJZviDXx.html

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.

Schuster, F y Pecheny, M (2002) “Objetividad sin neutralidad valorativa, según Jürgen Habermas”, en Schuster, F (compilador) *Filosofía y métodos de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Manantial pp. 237-263

Tijoux, A. (2011). Shock. En *La bala* [Canción]. Nacional Records.

Tijoux, A. (2011, septiembre 8). *Shock* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7rVq_DbaE9k

Tijoux, A. (2011). *La bala* [Portada del álbum]. Nacional Records.

UNO Santa Fé. (2012: 7 de Marzo) El cache que se le pagó a Fito Páez también dividió a los artistas locales. <https://www.unosantafe.com.ar/santa-fe/el-cache-que-se-le-pago-fito-paez-tambien-dividio-los-artistas-locales-n2151562.html>

Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (pp. 19-37). Alianza Universidad.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura* (I.4 “Cultura”, “Lenguaje”, y II.6 “Hegemonía”). Península.