

“Te he prometido” (dirigir una tesis de doctorado)

Catorce variaciones a partir de la muerte
de Leo Dan y otras cuestiones más o menos
banales, o más o menos importantes

Pablo Alabarces

■ Doi: 10.54871/ca26ir14

*“Y ahora, ¿quién nos va a cantar lo que sentimos?”, confesó
desolada una mujer del pueblo.*

1.

Millones de mujeres latinoamericanas deben haber llorado, el pasado 1 de enero de 2025, la muerte de Leo Dan, nacido como Leopoldo Dante Tévez el 22 de marzo de 1942 en Atamisqui, un pueblo de entonces no más de mil habitantes y uno de los más antiguos de la Argentina, en la provincia pobre y norteña de Santiago del Estero. Leo Dan murió en Miami, después de haber nacido en la Argentina y triunfado en su país, España y México, y haber firmado unas 1.500 canciones y vender alrededor de 40 millones de discos, en las épocas en los discos se grababan y eran objetos materiales que luego se vendían, se prestaban, se gastaban en infinitas pasadas en los giradiscos, se rayaban, se intercambiaban, se coleccionaban, se perdían

y, básicamente, se escuchaban una y otra vez, y otra vez, y una vez más, hasta sabérselos de memoria. Ese era el destino de los discos de Leo Dan en toda América Latina desde 1962, el año en que grabó “Celia” para la filial de la CBS en Buenos Aires; rápidamente la canción, un vago bolero, fue un suceso de ventas. Leo Dan era tan joven como sus colegas de la competencia, el llamado *Club del Clan* de la RCA Víctor, y tan atravesado como ellos por la “modernidad” del rock y el twist estadounidense, pero sus primeros éxitos eran canciones románticas que jugaban entre el bolero y la balada –hasta que “Santiago querido”, en su segundo LP de 1964, mostró que no se hacía muchos problemas con el twist mezclado con alguna sugerencia folklórica (en su caso, la chacarera), así como su competidor Palito Ortega lo hacía, al mismo exactísimo tiempo, con su “Changuito cañero”, un twist con sugerencia de zamba.

Nadie ha reconstruido con minucia la carrera de Leo Dan; nadie ha investigado sobre su formación musical o sobre sus derivas artísticas; nadie sabe con precisión por qué dejó la Argentina en 1966, en medio de la incesante competencia con Palito Ortega –que era a su vez nativo de la provincia vecina y competidora, Tucumán, solo un año mayor que Leo y autoproclamado “El rey” en las coberturas de la música popular joven del momento–; nadie se preguntó por qué dejó España para radicarse en México en 1970, donde su éxito fue atronador y perdurable.

Nadie ha hecho nada de eso, ni mucho menos. Por mi parte, me hice algunas de esas preguntas, lo que no es un mal comienzo. Lo hice en mi *Pospopulares*, en 2020, por lo que voy a regresar a ese texto. Con su muerte, encontré más de una nota necrológica que proponía hacerle justicia: una justicia, llamémosla así, “popular”. Acabo de encontrar una del periodista argentino Gabriel Plaza, en la que lo llama “héroe de las clases populares”, y cuenta esta leyenda: “El destino con los años lo pondría frente al mismísimo José Alfredo Jiménez, el mejor compositor de rancheras en México, que le dio un consejo: ‘Escucha hablar a tu pueblo y ahí vas a encontrar la música’”.

Un consejo sencillo: *escucha hablar a tu pueblo*.

2.

Otra nota inducida por la muerte de Leo Dan me pone sobre otra pista, quizás más sorpresiva. El también argentino Pablo Marchetti González me descubre la cita: procede del periódico santiagués *El liberal*, que revisa su archivo y encuentra una entrevista al cantautor argentino Leonardo Favio, también de un éxito fenomenal en los finales de los años sesenta en toda América Latina y con las empleadas domésticas de la casa de Gustavo Marcovich. En 1997, Favio actúa por última vez como cantante en una ciudad de la provincia, La Banda, y declara:

Recuerdo cuando en una oportunidad yo vivía en México y compartía con él sus oficinas. Esa vez le consulté cómo hacía para que cada una de sus canciones quede en el corazón de la gente. Le pregunté eso porque yo, desde hacía tiempo que no embocaba una. *Leo me dijo que yo me había olvidado de cómo habla la gente y lo que siente el pueblo.* Tenía razón. De allí mi agradecimiento y el tenerlo siempre en mis recitales, tal como lo hice en el concierto que di en Olímpico, de La Banda, de su Santiago querido, y en cuantos otros he realizado por el país y el mundo. Leo Dan es dulzura, amor puro y me salvó la vida con sus consejos, con las canciones de su autoría que yo las interpreté. Una bellísima persona. (*El Liberal*, 2025, énfasis agregado)

Lo decía Leonardo Favio, el más grande director de cine de la historia argentina (y uno de los cinco mejores de la historia latinoamericana, aunque su cine tuvo escasa difusión fuera de su país). Además de ser magníficos y profusamente elogiados por la crítica, dos de sus filmes estuvieron entre los más vistos en toda esa historia: uno de ellos, *Nazareno Cruz y el lobo*, de 1975, mantuvo la condición de la película más vista en la Argentina durante 40 años. Proporcionalmente, se calcula que, en esos años, el 13 % de la población argentina había visto el filme. Es decir, Favio era también un director de cine inmensamente popular: en el sentido más básico de una masividad impresionante, pero también en el sentido más

restrictivo –por decirlo de algún modo– de su sensibilidad clasista. En algún lugar escribí que, si hay algo que pueda ser llamado “el alma popular”, es un invento de Favio. Mejor aún: “Hay momentos en que su cine también parece suprimir la operación de representación: su cine *es el alma popular*; no la representa, sino que la constituye en el momento del relato” (Alabarces, 2022).

O lo hace con las voces. En el filme *Gatica*, de 1993, el peronismo se presenta como una experiencia cotidiana, con una magnífica frase subalterna: “nunca me metí en política, siempre fui peronista”. Y, sin embargo, esa frase la inventa un letrado y la recoge otro letrado –la inventa Osvaldo Soriano, la recoge Favio para hacérsela decir a su Gatica. Si fue dicha, y seguramente fue dicha; si esa frase se le ocurrió a millones y millones de obreros peronistas que construyeron la identidad político-afectiva más potente de la historia argentina, una identidad que no es de clase, pero al mismo tiempo juguetea con la clase; que no es una identidad obrera, pero al mismo tiempo lo es; entonces, si a alguno de los millones de obreros peronistas que construyeron esa identidad que es básicamente una identidad *popular*, si a alguno de ellos se le ocurrió esa frase y la dijo, los que la pueden escuchar son solo los letrados que tienen una capacidad particular para escuchar, la capacidad de escuchar esas voces subalternas. Favio tenía esa oreja, en un grado descomunal.

Por eso, la referencia a la escucha que le propone Leo Dan me resultó tan extraña. Si algo Favio no parecía perder nunca era la capacidad de escuchar a su pueblo. Pero, además: junto a la escucha, la mirada. Porque, para Favio, el encuadre es una elección moral, como él mismo decía –aunque parece que la cita original ya estaba en los *Cahiers du cinéma*, según cuenta David Oubiña (2021, p. 14). Cuando un cineasta encuadra, se está narrando –también– a sí mismo: está exponiendo su forma de mirar el mundo. “Lo que mirás decide lo que sos”, decía en una entrevista documental. El modo amoroso como Favio veía lo popular está en todo su cine. Favio era un letrado desprovisto del “mal de ojo”, la metáfora con la que Martín-Barbero y Sarah Corona Berkin describían la miopía elitista

de los intelectuales letrados hacia los productos populares (Martín-Barbero y Corona Berkin, 2017).

(Un letrado, pero con trampa: Favio también había nacido en una provincia argentina, Mendoza, y aunque sus orígenes no eran extremadamente humildes, una serie de desarreglos familiares – padre ausente, madre artista– le habían deparado una infancia por lo menos compleja, que incluyó una estancia en un instituto de menores. Luego, migración a Buenos Aires mediante, devino actor, director de cine, cantante, gran figura cultural y, por ende, letrado. La trampa consiste en la excusa biográfica: ese origen provinciano, ese pasaje por una institución disciplinadora, organizaban la narrativa de una experiencia popular).

3.

Había reparado en Leo Dan muy poco antes de *Pospopulares*. Mi preocupación, en realidad, era nuevamente su colega y competidor, Palito Ortega. Casi por las mismas razones, pero ampliadas políticamente: en 1991, el presidente neoliberal peronista Carlos Menem había convencido a Palito de ser candidato a gobernador de su Tucumán natal, para oponerse al probable triunfo del general Bussi, exgobernador y exrepresor de la dictadura. Palito triunfó. Simultáneamente, por razones poco indagadas, Leo Dan se había postulado a la gobernación de su propia provincia natal, pero fue categóricamente derrotado. La carrera política de Palito (casi fue vicepresidente de la Argentina: fue gobernador, ministro federal, senador nacional) había magnificado su figura, mientras que Leo Dan había abandonado la política y regresado al canto (y al evangelismo, y a la imposición de manos, y a México, y de allí a su proto-jubilación en Miami). Muy poco supe de él, poco me interesé en él, nunca supe alguna de sus canciones; durante mucho tiempo pensé que solo había una Sagrada Trinidad de la música romántica argentina de finales de los años sesenta, integrada por Palito, Sandro

y Leonardo Favio. Mi colega y amigo cordobés Claudio Díaz, hace poco más de diez años, me había enmendado la plana: “son cuatro, Pablo. Te falta Leo Dan”. Eran los *FabFour*. Y Leo Dan había sido mucho más exitoso en América Latina.

En 2019, la película *Roma* sorprendió en la entrega de los Premios Oscar: ganó como mejor película de habla extranjera, mejor fotografía y mejor director, que obtuvo su realizador, Alfonso Cuarón. Durante la entrega de los premios sonó la canción “Te he prometido”, de Leo Dan; varios medios de prensa, con alguna rapidez, llegaron a afirmar que la canción era interpretada, en el filme, por la mixteca Yalitza Aparicio, la inolvidable Cleo del filme –también nominada como mejor actriz, aunque perdidosa frente a la blanca, británica y angloparlante Olivia Colman. Como sabe cualquiera que haya visto la película, la canción suena en una radio, como fondo de las tareas de limpieza que Cleo desarrolla en la larga secuencia de apertura: y la canta, claro, Leo Dan.

Las tareas de limpieza: las tareas domésticas. Cuando murió el cantante mexicano Juan Gabriel en 2016, el periodista argentino (radicado en México) Gustavo Marcovich lo recordó invocando que había tenido un disco, que “se lo acabé regalando a la muchacha que limpiaba la casa de un amigo. Tal vez fue un homenaje a todas aquellas que de chiquillo trabajaban en casa de mi familia y que musicalizaron mi infancia con Palito Ortega, Leo Dan, Leonardo Favio y Sandro”. En toda América Latina, las tareas domésticas son femeninas. En su mayor parte, a cargo de muchachas de las clases populares. En las de la casa de la Colonia Roma, a las que Cuarón pone en escena escuchando la radio y a Leo Dan, indígenas.

En Colombia y Costa Rica, a esa música la llaman “música plancha” o “música para planchar”. En Chile, “música para encerar”. La duplicación es tan obvia como estremecedora: música para mujeres que hacen tareas domésticas. Sexismo y clasismo en un mero giro verbal, que no es una clasificación de batea de disquería. En las casas de discos, se la organizaba apenas como “música romántica”.

Imagen 1. Música para planchar



Fuente: Internet (s.f.).

(Mientras debatíamos una primera versión de este trabajo, una colega afirmó: “esas músicas nos conectan con nosotras mismas”. Aún en su exceso femenino y popular, esas músicas también interpelan letrados y letradas, que esa noche cerramos el encuentro a golpe de pop, cumbia y bolero. Muchos debimos buscar las letras en nuestros celulares).

4.

Ya en 2010 otra canción de Dan había circulado por el cine de un director mexicano: *Biutiful*, dirigida, coescrita y producida por Alejandro González Iñárritu, que fue candidata al Oscar a mejor película en lengua extranjera; allí, Café Tacvba interpretaba “Cómo te extraño mi amor”, una balada de 1964. La música original del film era de otro argentino, Gustavo Santaolalla; quien, a su vez, ganó dos Oscar por bandas de sonido, por *Brokeback Mountain* y por *Babel*, de 2006 y 2007, respectivamente. Santaolalla había sido, en 1996,

el productor musical del disco *Avalancha de éxitos*, de Café Tacvba, de donde procedía la reversión que la banda mexicana hacía del bolero de Leo Dan, menos abolerado. (Prefiero esta versión. Pero años después, Rubén Albarrán, el vocalista de Café Tacvba, cantó la canción junto a Leo Dan, en un homenaje titulado “Celebrando una leyenda”, en 2018, en el ritmo original, y no estaba nada mal).

Los medios latinoamericanos dieron a la canción de *Roma* una cobertura especial: aunque Cuarón no fue el primer director del continente en ganar un Oscar –siempre han sido mexicanos: antes que Cuarón, Guillermo del Toro (con *La forma del agua*) y González Iñárritu (con *Birdman*)–, la figura de Leo Dan activó casi 60 años de historia, la de las décadas en las que fue una figura popular de la canción romántica latinoamericana. Para colmo, esos mismos medios afirmaron que el famoso actor norteamericano Harrison Ford, al escuchar la canción, preguntó por el autor y por sus discos, que la Sony le hizo llegar con alguna presteza. Un detalle tonto.

El premio y la renovada demanda de la prensa disparó el sueño biográfico de Leo Dan, que ofreció su vida como material (“material hay de sobra”) para un filme sobre sí mismo. La apetencia debe haber estado alimentada por la también reciente serie televisiva transmitida por Netflix –a la sazón, también productora de *Roma*– y Unimundo sobre la primera parte de la vida de Luis Miguel: *Luis Miguel: la serie*, estrenada en 2018 y de gran éxito en el mercado latinoamericano e hispanoparlante. En el mismo año, la productora The Magic Eye y la cadena argentina Telefé produjeron otra *biopic*, dedicada a Sandro: *Sandro de América*, trece capítulos dedicados a la vida y obra de Roberto Sánchez, el nombre real del Elvis Presley argentino –aunque me tiene invertir la analogía, y proponer a Elvis como una copia desvaída de Sandro.

Poco más tarde, el propio Santaolalla produjo un documental a su medida en el que explicaba la historia del rock latinoamericano según su punto de vista (se trata de *Rompan todo*, también transmitido por Netflix en 2020), pero en el que Leo Dan no tiene ningún rol. Debemos decirlo: aunque Santaolalla produjo aquella

reversión de una canción de Dan en 1996 y la incluyó en la banda de sonido de *Biutiful*, el rock latinoamericano –y mucho más aún el rock argentino, blanco, clasemediero, porteño y autopercebido como *resistente*– siempre había despreciado a los músicos como Dan, como Favio, como Palito, como Sandro.

5.

Lo cierto es que el reverdecer del éxito de Leo Dan –seamos honestos: efímero, ya que su vida no se filmó y sus canciones volvieron a su quietud pre-*Roma*– no tuvo ningún eco letrado. En ese momento, dí una charla en la Facultad de Música de la UNAM dedicada a Palito Ortega, y la inicié con esta referencia: Leo Dan había regresado al clímax de la popularidad, pero jamás había sido escrito un trabajo académico –ni una mínima ponencia para un congreso– sobre su vida, obra y milagros (recordemos: fue curador milagroso). Ese día concluí mi charla con una promesa: “si alguien quiere hacer su tesis de doctorado sobre Leo Dan, me ofrezco para dirigirla”. De allí procede el título de este trabajo. Cuando me pregunté por Leo Dan en *Pospopulares*, propuse una leve variación: “Te he prometido (¿un lugar en mi biblioteca?)”. No lo cumplí, sino con un desvío: al año siguiente escribimos, junto a Abel Gilbert, la investigación sobre Palito Ortega que ambos nos habíamos prometido mutuamente (Alabarces y Gilbert, 2021).

6.

No es que Palito hubiera tenido mejor prensa letrada. Una sola colega le había dedicado atención: la historiadora argentina Valeria Manzano, en su libro *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, le dedica todo un capítulo

a Palito y a los contextos en los que aparece la llamada *Nueva Ola*. Sin embargo, se trataba de una de las figuras centrales de la historia de la cultura de masas argentina: compositor, cantante, actor, director de cine, empresario de espectáculos, gobernador democrático de una provincia, ministro, senador nacional y hasta sanador del rockero Charly García. Palito había capturado el afecto popular; pero el mundo culto decidió que ese lazo solo podía calificarse como manipulación, como misterio o como aberración. No había –no podía haber– otra posibilidad: por eso, le consagraron su desprecio y su ignorancia. Casi 60 años más tarde, la reorganización amplia de la política, la economía, la sociedad y la cultura argentina permitió la aparición de una contrainterpretación groseramente populista, a destiempo: el mundo orteguiano ya había desaparecido, por lo que rendirle algún tributo (aunque siempre titubeante) no causaba grandes molestias. En 2019, el Senado argentino lo homenajeó con la Mención de Honor Senador Domingo Faustino Sarmiento, “en reconocimiento a su extensa trayectoria artística”; uno de los impulsores de la distinción, el senador peronista chaqueño Eduardo Aguilar, sostuvo que “es un inmenso honor este reconocimiento” porque “Palito es una metáfora de la Argentina deseada”.

En su autoexplicación, a diferencia de Dan o Favio, Palito no se molestaba en invocar la escucha o la mirada. Era aún más *honesto*: él *era* lo que cantaba y *sentía* lo que (decía que) sentía.

A veces he sido duramente criticado por algunos sectores y más aún por un sector intelectual. Tengo conciencia de que yo no tengo nada que ver con cierto tipo de saber académico, con ese saber que duerme acumulado en las bibliotecas. Pero sí tengo que ver con todo lo que se aprende viviendo, sufriendo y gozando. A veces pienso que el amor que puede sentir un intelectual no va a llegar nunca a ser tan inmenso como el amor que puedo sentir yo. Cierta tipo de intelectual es incapaz de vivir las cosas simples e intensas, como el amor. A fuerza de razonarlo todo, vacía de sentido esas cosas simples y hermosas que yo descubrí tocándolas y no leyéndolas. (Ortega, 1980, p. 76)

Palito cantaba desde el corazón, porque eran sus canciones; cantaba desde su experiencia, porque eran sus canciones; cantaba desde su alegría, porque eran sus canciones. O mejor aún: cantaba su corazón, su experiencia y su alegría, ofrecidos como pura autenticidad, sin mediación, sin trampa, sin ficción. Todo esto es imposible para cualquier teoría del lenguaje, la poesía, la música, la cultura y la comunicación: pero el éxito de Palito se basó, en buena medida, en hacer creíble lo imposible; en la supresión, también, de la teoría. Y a eso le agregó el giro –reconozcámoslo: un giro maestro– del oxímoron: *el muchacho triste que canta canciones alegres*. Porque el oxímoron es imposible, también (por eso es oxímoron), pero Palito lo hacía cuerpo y corazón: su cuerpo no fingía la seriedad o la tristeza, así como su corazón no fingía su alegría.

7.

Leo Dan fue uno de los “artistas latinos” más vendedores de la historia de la música popular, con aproximadamente 40 millones de discos vendidos (es por mucho el argentino más vendedor: Palito Ortega y Sandro lo siguen a distancia, con 28 y 23 millones respectivamente). Muy por encima de ellos están los líderes latinoamericanos de esa tabla: el brasileño Roberto Carlos y el mexicano Juan Gabriel, con 100 millones cada uno –aunque la corona le corresponde a Gloria Estefan, con otros 100 millones, si la aceptamos como cubana, a lo que ella se resiste. Líder indiscutido de la estadística es el español Julio Iglesias, ya coronado como el artista latino más exitoso de la historia –pero que nos pone en el doble problema de discutir la categoría *latino* y, además, formular alguna hipótesis sustentable sobre su obra, a lo que me resistiré en lo que me quede de vida.

Estas cifras, por supuesto, no significan nada de por sí, salvo el hecho de una *popularidad* –nuevamente, en el sentido de *masividad*– incontestable. Esto no debiera constituir un dato a la hora de

pensar las culturas populares latinoamericanas: pero sí un indicio. Hay aquí una huella que nos habla de un impacto en la subjetividad popular: *quién nos cantará ahora lo que sentimos*, como dijo un asistente a los funerales de Juan Gabriel en 2016 y registró el escritor mexicano Alejandro Estivill. La cultura de masas –y la música popular con especial énfasis– trabaja sobre esas subjetividades: sobre su educación sentimental, sus experiencias, sus fantasías, sus deseos.

El recurso a la fabricación en serie, el carácter mercantil de sus productos, la repetición insistente y machacona se vuelven apenas un recurso fácil, una descalificación *in toto* que es más una renuncia al análisis y a la interpretación que una explicación. Si la cultura de masas se trama con la cultura popular, porque nace de ella y con ella dialoga, hay algo en su intersección que deberíamos atender. No significa, dice Beatriz Sarlo cuando habla de los folletines populares, caer en el círculo populista según el cual, *si a la gente le gusta, algo bueno deben tener* (Sarlo, 1985). Significa interrogarse sobre *qué está ocurriendo* en ese encuentro entre un producto de la cultura de masas y una subjetividad popular –interrogarse, dice Sarlo, sin suficiencia elitista ni condescendencia populista. El momento de la valoración, el *algo bueno* o no –porque otra trampa paralela es anular el juicio de valor, dando por sentado que estos productos no lo ameritan– vendrá después, nuevamente tramado con estéticas que no son normativas, no son universales, aunque a veces son transclasistas, son plurales y son cambiantes.

Sin embargo, la perseverante posición letrada de los analistas parece seguir ocluyendo la lectura de ese encuentro. No hay ponencias sobre Leo Dan como apenas hay algunas líneas sobre Juan Gabriel, algunas más sobre Sandro, casi ninguna sobre Palito Ortega, demasiado pocas sobre Roberto Carlos. Sobre el Leonardo Favio reconocido como gran cantante popular en todo nuestro continente, hay solo seis páginas escritas: tres de Sergio Pujol, tres de Juan José Becerra (Pujol, 2010; Becerra, 2014). Sobre el Favio director de cine de culto y luego director de cine de masas, hay mucho más. El

cine le deparó más atención, aunque el propio Favio dijo alguna vez: “Cuando me muera los diarios argentinos van a decir ‘murió el famoso director de cine’, pero los diarios latinoamericanos dirán que murió el autor de ‘Ella ya me olvidó’”. Una frase perfecta.

8.

Volvamos a Juan Gabriel, nacido como Alberto Aguilera Valadez en 1950, unos años menor que los cuatro argentinos. Fue objeto de diatribas y odios por su homosexualidad sugerida –nunca afirmada–, y de desprecios *cultos* por su música. En un recordado texto de 1988, Carlos Monsiváis lo comparaba, incluso, con el poeta y ensayista Salvador Novo:

En el encono contra Juan Gabriel actúa el odio a lo distinto, a lo prohibido por la ética judea-cristiana, pero también se manifiesta el rencor por el éxito de quien, en otra generación, bajo otra moral social, hubiese sido un paria, un invisible socialmente. “¿Cómo se atreve a atreverse?”. Toda proporción guardada, el caso de Juan Gabriel es semejante al del escritor Salvador Novo. A los dos, una sociedad los eligió para encumbrarlos a través del linchamiento verbal y la admiración. Las víctimas consagradas. Los marginados en el centro. Ante el acoso, Novo se defendió con el uso magistral de la ironía y la creación del ubicuo personaje irónico también llamado Salvador Novo; Juan Gabriel con el sentimentalismo de doble filo y la fabricación de un gusto popular. (Monsiváis, 2003, p. 297)

Con la misma lucidez, luego de una apoteósica presentación en el Palacio de Bellas Artes mexicano en 1990, Monsiváis añadía este pliegue con un toque sociológico –de los que Monsiváis sabía condimentar–:

Por más que se diga lo contrario, parte fundamental del éxito de Juan Gabriel se origina en su independencia esencial de Televisa; la televisión sin duda lo ha apoyado, pero Juan Gabriel no es resultado de

los estudios de tendencias de mercado, surgió cuando no se creía ya en la resurrección de un gusto calificado de “abominable”, de letras que informaban de la nueva sintaxis (tan fracturada) del pueblo, de canciones rancheras y de polkas y redovas en el tiempo de la balada y –para los yuppies– del rock dulzón. Juan Gabriel es la vindicación literal de lo expulsado del canon televisivo o de lo jamás incluye: los nacos y los trailers y las secretarias románticas y las amas de casa sin casa que aguardan y los “raritos” y los adolescentes de las barriadas. Y ese gusto atravesó la marginalidad, domesticó a los celos modernistas y a la homofobia, y hoy, podado o no de su impulso original de transgresión, triunfa igual en el Estadio Atlante, en los cabarets de lujo y en el Palacio de Bellas Artes. No se está ante el reconocimiento de la música, que de no ser de Juan Gabriel sería objeto del rechazo previsible, sino del triunfador. (Monsiváis, 1990)

Estas observaciones de Monsiváis no derivaron en la llegada de Juan Gabriel al Panteón culto. Pero estos fenómenos solo podían ocurrir a lo largo de los años noventa, soportados por los procesos que he llamado de *plebeyización* de la cultura. Antes de eso, Juan Gabriel era, apenas, el ineludible amor popular, que en esos años incorporaba a las clases más altas: “chilanga, chaparra y no huera, amo a Juanga como lo aman mis abuelos, incluso mi abuelo machote”, decía una de mis informantes –ni naca, ni secretaria, ni ama de casa sin casa, sino universitaria de clase alta.

El funeral de Juan Gabriel se realizó en el Palacio de Bellas Artes, ese gran espacio de la cultura *legítima* mexicana, al que ya había penetrado con sus conciertos en 1990 y 1997, con la asistencia de, al menos, un millón de personas que se preguntaban quién de ahora en más les iba a cantar lo que sentían –o, como me dijo otra informante: “Todo mexicano sabe el himno, las mañanitas y una de Juan Gabriel”.

9.

Estos casos –a los que en mi *Pospopulares* les resté a Palito y les sumé a Sandro– están unidos por tres constantes: la canción romántica, el amor popular y la venta millonaria de discos. Están separados por solo un funeral: Palito Ortega sigue actuando, a los casi 84 años, pero en una gira de despedida que ya lleva cuatro años y sin una sola cana en su cabellera –la prueba irrefutable de que le vendió su alma al diablo. Debo apurarme en publicar esto.

Lo que los une es también su condición de ejemplos de una afirmación teórica: la cultura de masas y la cultura popular deben leerse en dependencia recíproca, buscando en cada una los rasgos de la otra. Por eso, podemos postular la idea de que la cultura popular consiste exactamente en la intersección entre la cultura de masas y *lo popular*, entendiendo esto último como una concepción del mundo y de la vida –incompleta, fragmentaria, implícita, múltiple, contradictoria, como decía Gramsci (1961)– o como una epistemología –un modo de conocer, saber y desear, como decía Aníbal Ford (1994)–, o como un núcleo de expectativas, deseos, imaginarios y fantasías que nadie oye, sencillamente, porque no tiene voz autónoma.

Esa intersección que no se oye ni se ve es nuestro horizonte. No verlo ni escucharlo parece ser un problema fundamentalmente letrado, como he reiterado varias veces hasta aquí. La cultura de masas no parece ofrecer resistencia al mundo popular; por el contrario, sigue demostrando que está largamente entrenada para capturarlo, como aseguró Richard Hoggart (1987) hace 67 años en su análisis de la cultura obrera inglesa, y recuperó Jesús Martín-Barbero hace 40, en sus postulaciones sobre la cultura latinoamericana (1987). Esto no puede significar –lejos estoy de proponerlo– que cualquier productor avisado de la cultura de masas tiene una habilidad epistémica de la que carecemos los investigadores. Los modos en que se producen esas escuchas y esas miradas son muy

complejos, poco estudiados; siguen dependiendo de algunos sujetos y sujetas excepcionales que escuchan algo que otros y otras no ven, o que simplemente fingen hacerlo, transformando meras reiteraciones en hallazgos o puros refritos en novedades sustanciales – que el mercado devora insaciable, para luego descartar sin muchos pruritos. La permanencia en la memoria popular es, finalmente, el juicio que distingue a la cantante argentina de cumbia Gilda, transformada en santa popular luego de su muerte en 1996, de Karol G y los 101 millones de reproducciones del tema “+57”.

El culo es de ella y por ende se prende
Ella sabe con quién se atiende
Parece inocente, esos ojitos mienten
Y al gatito lo tiene “depende”
Chupando bombón, mamacita esa grilla (ey)
En la disco nunca está en la silla (no)
Pa’ la buena suerte, tanguita amarilla
Acicalaíta’ por si alguien la pilla.¹

10.

Mi elección de los cantantes románticos para comenzar mis argumentos está basada en que el mundo sentimental –las pasiones, los afectos, la sexualidad popular, fuera de su tratamiento militantes, en particular y posiblemente, uno de los que con mayor claridad marca las distancias con el mundo letrado. Por el contrario, es uno de los espacios en que la cultura de masas –recordemos: aquella que se intersecta con el deseo popular– se mueve con mayor comodidad. Aunque el bolero –uno de los mayores ejemplos latinoamericanos de esa intersección–, como dice Carmen De la Peza, “no solo es expresión y campo de las luchas de poder entre los sexos sino también un campo de batalla entre las clases [...] y paradójicamente

¹ Video del tema disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5r5UePOgMQU>

ha sido espacio de diferenciación social tanto como de identificación nacional” (De la Peza 1996, p. 306), su tratamiento culto sigue siendo distanciador, a regañadientes, o un gesto *camp*. Como señala el argentino Martín Kohan:

Lo que sucede con la cultura de masas es que por su condición intrínsecamente expansiva apunta a abarcarlo todo: su tendencia es precisamente la de anular toda posibilidad de colocación exterior, la de eliminar toda posible extraposición (basta con pensar en los denodados esfuerzos que ensayaba Theodor Adorno para situarse fuera de los mecanismos de la industria cultural y lo costoso que le resultaba hacerlo). En este sentido, la observación de que los intelectuales, para decir: “Te quiero”, decimos: “Como decía Corín Tellado, te quiero”, marca de alguna manera la imposibilidad de sostener el discurso de los sentimientos sin hacerse cargo de las formulaciones que para ello son establecidas desde la cultura de masas. La cultura de masas dispondría, entonces, un diccionario y una gramática de la sentimentalidad. (Kohan 2015, p. 10)

Los letrados y las letradas cantan las canciones románticas googleando las letras en sus celulares con acceso a internet.

11.

Las transformaciones de la cultura de masas contemporánea, sin embargo, arriesgan transformar mis ejemplos originales en meras antiguallas, en anacronismos que ya no pueden responder preguntas actuales. Mis reiteradas invocaciones clasistas respecto de los cantantes melódicos de los años sesenta y setenta del siglo pasado parecen retroceder frente a las nuevas formas del pop y los llamados “géneros urbanos” –esas mixturas caóticas del hip-hop, el R&B, el soul, el reguetón, el dance hall, la bachata, el Latin dance, el Old School, el Dembow o el trap. Aun cuando los desdenes clasistas sigan concentrándose en la música urbana (mis colegas

investigadores de la Asociación para el estudio de la música popular latinoamericana –IASPM-L– están, según un reciente debate en nuestra lista de intercambio, mucho más enojados con Karol G que con Gilda, Lali Espósito o Leo Dan), los géneros populares parecen hoy mucho más transversales –quiero decir: transclasistas– que 50 años atrás. Nos falta aún información más precisa: pero el productor y DJ argentino Bizarrap parece tener una capacidad transaccional impensada. La plebeyización cultural que diagnosticamos hace tiempo parece estar en todo su esplendor. (Noto que he usado cuatro veces seguidas el verbo “parece”: es la forma eufemística de nombrar la ignorancia).

Originalmente, en un uso acrítico de la palabra, la plebeyización se propone como *inclusiva*, como borradora de los límites y las jerarquías entre las formas culturales; de ese modo, erosiona la dialéctica entre una cultura hegemónica y otra subalterna. Así, la plebeyización encuentra su expresión política y cultural en los neopopulismos neoconservadores. En nuestro uso de la categoría, en cambio, la plebeyización no supondría una degradación de lo culto, sino una captura y clausura de lo popular. La plebeyización designa en mi trabajo el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. Es un proceso complejo, extendido en el tiempo, y que puede leerse en distintos fenómenos culturales: en la música, en el deporte o en el lenguaje, entre otros. Se trata de un fenómeno engañoso, porque parece afirmar la democratización de una cultura –el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de cultura común en la que las clases populares han impuesto su hegemonía cultural a las dominantes– cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo y exacto momento en que ratifica la peor desigualdad material.

En el momento en que lo plebeyo deja de designar diferencia –cuando todo puede plebeyizarse– esa ausencia oculta la desigualdad: nuevamente, sin solucionarla. La plebeyización puede suponer una pulsión democratizadora, pero también puede y suele encubrir una operación conservadora.

Una *pulsión democratizadora*, como la de los populismos progresistas latinoamericanos. Pero su horizonte no es *horizontal*, si me permiten el juego de palabras, sino *inclusivo*. Horizontal significa aquí *democrático*, en tanto que igualitario. El horizonte populista es, en cambio, inclusivo: no es, no puede ser, emancipatorio e igualitario. El populismo se jacta de incluir y “ampliar derechos” –otro eslogan fuerte de su máquina narrativa–: eso delata una posición enunciativa, la del que está en condiciones de decidir a quién y cómo incluir; qué derechos deben ser ampliados. Una reiteración tutelar, una continuidad de la ventriloquía por otros medios, como desarrollé en *Pospopulares* siguiendo las insinuaciones de Rufer.

La ventriloquia funcionó y todavía funciona como un elemento crucial en las políticas de izquierda (algo que el movimiento zapatista mexicano intentó plantear desde el inicio). Políticos e intelectuales en sus respectivas funciones, “hablan” los intereses del otro, “educan” la posición subalterna, “domesticar” el lenguaje de los campesinos y en una pretensión de legitimidad política. La argumentación suele ser la de explicar adónde funciona la ideología, adónde se tiñe la masa de “falsa conciencia”, adónde el subalterno es incapaz de ser coherente con sus propios intereses. (Rufer, 2012, p. 68)

12.

Es esa combinación de plebeyizaciones, tutelas e *inclusividades* lo que me llevó, desde hace muchos años, a definir un campo de objetos: de Leo Dan a Bizarrap, de Palito Ortega a Karol G, pero también de Spinetta a Santaolalla o de El Tri a Café Tacvba, e incluso de Maradona a Messi, pasando por la barra brava del Club Huracán de

Buenos Aires y sus repertorios viriles del *aguante*. Mi propio *lado oscuro* de lo cultural, al que llamaré, con algún apuro, el *mundo de lo banal*, en el sentido más literal de lo trivial, lo común, lo insustancial. Aquello que no le importa a nadie –a nadie más que a sus practicantes y a sus disfrutantes. Aquello que, además, manifiesta la máxima distancia con el mundo letrado.

En octubre de 2024, la Universidad de Buenos Aires decidió homenajear con un Doctorado *Honoris Causa* a la actriz y presentadora televisiva argentina Mirtha Legrand, de 97 años, estrella en decenas de filmes, obras de teatro y ficciones televisivas, así como conductora de un *show* “periodístico” de televisión –consistente en conversaciones durante un almuerzo o una cena– desde 1968. En un grupo de WhatsApp de intelectuales argentinos, todos ellos y ellas investigadores de trayectoria en las ciencias sociales y humanas, una abrumadora multitud repudió el homenaje, alegando tanto el conservadurismo político de la estrella –similar al de la enorme mayoría de los artistas del espectáculo latinoamericano, como es largamente sabido– como una presunta inconsistencia entre una distinción académica y una figura del entretenimiento popular. Por supuesto, la enorme mayoría de esos y esas colegas apoyan activamente al populismo progresista argentino, aunque no entienden media palabra de cómo se organiza ese mundo popular, invariablemente repleto de (y organizado por) esas banalidades.

13.

Mi apuesta por la horizontalidad se cifra en esos espacios. Es una horizontalidad epistémica y política, no metodológica: consiste en reconocer las escuchas propuestas por los artistas populares –Favio, Leo Dan, Gilda o Maradona– antes que en ejercerlas, porque mi entrenamiento no me lo permite. Son los espacios que sacuden el horizonte estable de una cultura plebeyizada pero no plebeya:

allí puedo reconocer el conflicto generador reclamado por Sarah Corona Berkin:

Toda producción de conocimiento social implica un conflicto. Pero este puede estar al servicio de un proyecto civilizatorio o bien, a partir de métodos horizontales, alcanzar la producción colectiva de un texto dialógico. El conflicto generador como condición de nuevo conocimiento es político y tiene que ver con poner a prueba el vínculo horizontal, y permitir que se expresen las propias necesidades y las ajenas, se enfrenten los conflictos entre las diferentes miradas, y se encuentren formas nuevas y negociadas de vivir juntos. (Corona Berkin, 2022, p. 260)

Lo que no significa caer en la trampa de la representación: la idea de que los artistas populares solucionan los problemas que nos plantea la circulación democrática de las voces subalternas. Esto, claro, es otra fantasía, como nos recuerdan Rufer y Cornejo, invocando a Spivak:

En esta segunda acepción [la de *Verstreten*, representar por medio del signo, de la producción simbólica; P. A.] pone el acento Spivak para seguir enfatizando en la noción de hegemonía, y nos recuerda que los medios de comunicación, las artes, las industrias culturales, las propias acciones tutelares del Estado y, por supuesto, la academia han producido formas diversas, exitosas y más o menos estabilizadas de representación de los subalternos. Pero estos están en enorme desventaja para administrarlas y disputarlas. Tal es la ecuación que las metodologías horizontales pretenden remozar: habilitar que la contienda por el sentido, la definición de intereses, de objeto y de preguntas, pueda y deba ser disputada por los investigados. (Cornejo y Rufer, 2020, p. 16)

El estudio de lo banal funciona como horizonte político solo si se propone como horizonte de lo igualitario. De lo contrario, la horizontalidad epistémica –la ampliación de los textos cognoscibles, la búsqueda de los sentidos de las experiencias populares– se vuelve una trampa consolatoria: somos progresistas y democráticos

porque estudiamos a Maradona y Leo Dan. Eso es apenas una mezcla de populismo vulgar y abuso de poder: parafraseando a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), no hay que confundir inquietud intelectual y vocación democrática con el ejercicio de un derecho de pernada letrado. Es lo que Rufer señala como corolario necesario de las afirmaciones de Michel de Certeau en 1974: “Es necesario pensar que un estudio de la ‘cultura popular’ será productivo políticamente cuando se solidarice (como estrategia) con un cambio de relación en las fuerzas sociales” (Rufer, 2012, p. 64).

No hay cultura democrática –no hay horizonte igualitario– sin el deseo de la sociedad sin clases.

14.

El estudio de los mundos banales nos permite, combinando el horizonte igualitario con alguna audacia interpretativa, develar los sentidos populares de la vida y la muerte, el amor y la pérdida, la religión y la creencia, la felicidad, el heroísmo, la comunidad, el trabajo y su ausencia, la política, las clases sociales, la sexualidad, la modernidad, el género y hasta la relación entre PBI, salario, distribución de la renta y acceso a los consumos culturales. Es decir, el secreto de las cosas menos importantes de nuestras vidas.

Pero el estudio de los mundos banales está sometido a una doble negación: por un lado, la negación académica, que la expulsa a la periferia –aunque a regañadientes, se trata ya de estudios aceptados: el agua bajo el puente ha corrido en la dirección de las tesis de doctorado sobre Ricardo Arjona, la cumbia o las hinchadas de fútbol, aunque su influencia en el mundo “serio” de las ciencias sociales y las humanidades sigue siendo nimia. Por el otro, la negación de la ultraderecha populista, que pone a estos estudios como ejemplos de la inutilidad del conocimiento de esas mismas ciencias sociales y humanidades, que no generan saberes útiles para nuestras sociedades: la idea de un o una intelectual escribiendo sobre

Leo Dan solo puede ser un chiste o la comprobación definitiva del por qué debe ser suprimido todo el financiamiento público de las instituciones universitarias –una vez más, esa tesis de doctorado seguirá sin ser escrita. Y sin embargo, seguiré creyendo que estos conocimientos desestabilizan tanto la comodidad del saber académico tradicional como la previsible invocación populista a un “sentido común” antiintelectual. En el primer caso, porque seguimos empeñados en demostrar que, para usar uno de los ejemplos que invocamos a lo largo de este trabajo, hay más explicaciones sobre los discursos nacionalistas y sus apropiaciones populares en la trayectoria de Diego Maradona que en cualquier biblioteca politológica. En el segundo, porque explicar el mundo emotivo popular también puede indicar cómo volverlo más democrático –lo que no es poca aspiración en un contexto de monstruosas regresiones autoritarias.

Concluyo horizontalmente: las metáforas con las que abrí este trabajo fueron la de la escucha y la de la mirada de los artistas populares. El desafío letrado es entrenar y ejercitar esa escucha y esa mirada para ver, incluso, lo que no se ve y lo que no se oye: la otredad y el silencio.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara/CALAS.

Alabarces, Pablo (2022). Catorce apuntes sobre Leonardo Favio: el creador del alma popular. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/leonardo-favio-el-creador-del-alma-popular/>

Alabarces, Pablo y Gilbert, Abel (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia argentina cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Alabarces, Pablo y Gilbert, Abel (mayo de 2023). Palito Ortega: la felicidad como misterio socio-musicológico. *El taco en la brea*, (17).

Becerra, Juan José (2014). Yo Lo Recuerdo Ahora (Favio). *Marimba*, 2(2).

Cornejo, Inés y Rufer, Mario (2020). Introducción. En Cornejo, Inés y Rufer, Mario (eds.), *Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO.

Corona Berkin, Sarah (2022). La cuarta reforma de los libros de texto gratuito. Un proceso horizontal. En Sarah Corona Berkin (coord.), *La horizontalidad en las instituciones de producción de conocimiento: ¿Perspectiva o paradoja?* (pp. 234-260). Ciudad de México: Gedisa.

De la Peza Casares, María del Carmen (1996). Canciones, memorias e identidades. El bolero y la educación sentimental en el México contemporáneo. En Jorge Alsina Valdéz y Capote (comps.), *Educación y Comunicación. Anuario de Investigación 1996*. Ciudad de México: UAM-X.

El Liberal (2025). Favio en 1997 a El Liberal sobre Leo Dan: Es dulzura, amor puro, de una excepcional ternura, que me salvó la vida. *El Liberal*. <https://www.elliberal.com.ar/nota/38278/2025/01/favio-en-1997-a-el-liberal-sobre-leo-dan-es-dulzura-amor-puro-de-una-excepcional-ternura-que-me-salvo-la-vida>

Farías Hernández, José Antonio (2017). *Queremos tanto a Juanga*. Ciudad de México: Arteletra.

Ford, Aníbal (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gramsci, Antonio (1961). Observaciones sobre el folklore. En Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Lautaro.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Hoggart, Richard (1987). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Barcelona: Grijalbo.

Kohan, Martín (2015). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires: Godot.

Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martín-Barbero, Jesús (abril de 1997). La televisión o el 'mal de ojo' de los intelectuales. *Comunicación y sociedad*, (29), 11-22.

Martín-Barbero, Jesús y Corona Berkin, Sarah (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Monsiváis, Carlos (12 de mayo de 1990). Juan Gabriel: aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes. *Proceso*, (706). <https://www.proceso.com.mx/452693/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes>.

Monsiváis, Carlos (2003). Instituciones: Juan Gabriel. En Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*. Ciudad de México: ERA.

Ortega, Palito (1980). *Los días de mi vida*. San Miguel de Tucumán: San Javier. [Autobiografía editada por Julio Ardiles Gray].

Oubiña, David (2021). Moral y Traveling. Compromiso ético y discurso de la forma en *Cahiers du cinéma. Ética y Cine Journal*, 11(2), 11-17. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564468041002/html/>

Plaza, Gabriel (2025). Donde había tierra, ganaba él. *Panamá*. <https://panamarevista.com/donde-habia-tierra-ganaba-el/>

Pujol, Sergio (2010). *Canciones Argentinas. 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé.

Rufer, Mario (2012). El habla, la escucha y la escritura. Subalteridad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier (eds.), *En diálogo. Metodologías Horizontales en Ciencias Sociales*. Ciudad de México: Gedisa.

Sarlo, Beatriz (1985). *El Imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogo.