



UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Poesía y Modernidades en la Canción Popular Latinoamericana

Jhon Alexander González Valencia

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Ciencias y Educación

Bogotá, Colombia

2016

Poesía y Modernidades en la Canción Popular Latinoamericana

Jhon Alexander González Valencia

Tesis de grado presentada para optar al título de Máster en Comunicación-Educación

Director:

Dr. Carlos Fajardo Fajardo

Línea de Investigación

Comunicación, Educación y Literatura.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Ciencias y Educación

Bogotá, Colombia

2016

NOTA DE ACEPTACIÓN

Director de tesis

Nombre

Evaluador 1: Nombre

Evaluador 2: Nombre

Acuerdo 19 de 1998 del consejo superior universitario, artículo 177:

“La Universidad Francisco José de Caldas no será responsable por las ideas expuestas en ésta tesis”.

A Ana, Adriana y Lorena.

Tres flores inmarcesibles,
tres aves del paraíso,
tres luces ardientes,
tres canciones urgentes, perennes.

Agradecimientos

Esta reflexión debe su origen a mi madre quien nos enseñó a mi hermana y a mí a cocinar, estudiar y hacer oficio al ritmo de Nirvana lo mismo que de Las Hermanitas Calle, Agustín Lara y Richard Clayderman.

A los maestros, Carlos Arturo Guevara, Carmen Helena Guerrero, Hernán Riveros, Alexander Castillo y Alexis Rodríguez Rodríguez por el invaluable aporte de su experiencia y conocimientos en cada una de las clases de la Maestría.

A mis compañeros de aula, especialmente a Franklin Arévalo y Fernando Patiño por la sintonía, la paciencia y la complicidad.

Mi más sincero y profundo agradecimiento a mi director Dr. Carlos Fajardo por su guía en cada una de las asesorías; por ser la voz de la experiencia, la palabra oportuna, el comentario preciso y, una vez, el agente de la calma, la comprensión y el detalle de la poesía.

Contenido

Resumen.....	10
Introducción	11
1. Lo folclórico, lo popular, lo comercial, lo masivo. Configuración del Sensorium personal.	15
1.1 Las caras de lo popular. Una invectiva al carácter generalizador de la Industria Cultural.	15
1.2 De lo folclórico a lo popular.	19
1.3 De lo popular a lo comercial y lo mediático	24
1.4 Enculturación y transculturación	28
1.5 <i>Sensorium</i> personal. El carácter de una nueva sensibilidad en la cultura de masas.	31
2. Música popular: nociones, actualidades y entornos estéticos	40
2.1 Los estudios sobre la música popular en Latinoamérica.....	41
2.1.1 Mesomúsica	43
2.1.2 Músicas Locales y World Music.....	49
2.2 Música popular comercial Latinoamericana	57
3. Crisis subjetiva y la validación individual en el bolero y la ranchera populares	65
3.1 Boleros y rancheras: filosofías de la aceptación y la renuncia de la modernidad	69
3.2 Los trabajos y las noches.....	75
3.3 Los hijos del pueblo. Los hijos de nadie. Retratos de la vida bohemia.....	79
3.4 De hastíos, renunciaciones y evanescencias.....	84
3.5 Nuevos amores bohemios, contra-sentimentales, sinceros y arrepentidos.....	90
Epílogo.....	100
Bibliografía	104

Resumen

El presente trabajo tuvo como objetivo primordial analizar las relaciones que existen entre la música popular latinoamericana, su poesía y los rasgos distintivos que conforman tópicos y maneras de ser de la sensibilidad latinoamericana. El análisis conceptual del primer acápite parte de la contraposición y crítica del postulado adorniano de Industria Cultural y pasa por un intento de actualización del concepto de “lo popular” no solo en la música sino también en lo relacionado con los estudios interdisciplinarios y culturales. En este apartado también se muestra la construcción de *sensorium personal* que deviene de los estudios de Walter Benjamin y que se configura como la categoría de análisis transversal de todo el trabajo. Para el segundo capítulo se muestra la actualidad de los estudios culturales e interdisciplinarios relacionados con la música popular, su estatus e importancia en el campo de las humanidades así como también se establecen conexiones con la validez de estos estudios en relación con la manera en la que los individuos expresan ideas, sentires e ideologías propias de la toma de conciencia de su papel como artistas y creadores de sentido estético e intelectual. Finalmente, para el tercer capítulo, se procede a aplicar las categorías de los capítulos anteriores en busca de establecer una serie de temas que configuran, desde la música popular, el carácter de la sensibilidad del sujeto latinoamericano. Para ello, se toma un corpus de canciones del bolero y la ranchera populares y se establecen diálogos entre sus letras, significados y símbolos, mediante un análisis poético y hermenéutico.

Palabras Clave: Sensorium, Música Popular, Bolero, Ranchera, Modernidad, Poesía,

Introducción

Para Jaramillo Agudelo (2008:17), la formación de la sensibilidad musical popular de las primeras cinco décadas del siglo XX en Latinoamérica, se da a través de géneros musicales bien localizados: la ranchera, el vals, el bolero y el tango. Tales manifestaciones, comportan, por un lado, una serie de valores, representaciones y maneras de ver y sentir el mundo propias del contexto histórico en el que surgen; por otro lado, en las características propias de género de tales manifestaciones se encuentran trazas de discurso que co-rrefieren y mantienen vigente su propia especie musical.

Desde esas primeras décadas del siglo anterior muchas cosas han cambiado. El nacimiento de nuevos géneros, la reacomodación o evolución de los existentes, las nuevas condiciones sociales, los nuevos paradigmas políticos y económicos, las nuevas formas de reproducción técnica de los discursos artísticos y la aparición de nuevos públicos y “gustos”, han hecho que las formas de representación y el contenido de los discursos de esas representaciones se hayan modificado. En este sentido, podría, al menos, decirse que las preocupaciones, anhelos e inquietudes de las últimas décadas del siglo XX también han cambiado y que no son correlativas a las de la primera parte del siglo o que no alcanzan, en ocasiones, ni siquiera a ser complementarias o correspondientes. Si para Jaramillo Agudelo el tema representativo y genérico de esas primeras décadas es la dualidad amor-desamor modernista de lenguaje engolado y preciosista (Agustín Lara y Daniel Santos, por ejemplo), para las siguientes décadas los temas son mucho más variables y de una complejidad distinta. En suma, a lo que se asiste en el tránsito histórico de la canción popular Latinoamericana es al establecimiento de poéticas y estéticas que refieren sentires, filosofías y cosmovisiones que se corresponden con los contextos sociales y de género en el que se circunscriben estas formas musicales. El propio bolero y sus transformaciones (su paso de la vida de pueblo a la citadina con todos sus avatares y nuevas necesidades), la salsa (género eminentemente urbano) y la ranchera (con su transformación e inclusión de discursos sobre la violencia, la emigración y el tráfico y

los sesgos de relato épico) irrumpen y se erigen como las vías de establecimiento de una nueva manera de agenciar la formación estética y de sensibilidad de las generaciones posteriores a la primera parte del inicio del siglo XX.

En consecuencia, el propósito de este trabajo se concentra en establecer y explorar los correlatos filosóficos y poéticos que contienen piezas musicales y melodías propias del bolero, y la ranchera popular, para evidenciar rasgos de la sensibilidad popular y la visión de, al menos, la cultura musical de la segunda parte del siglo XX en Latinoamérica. Para tal efecto, primero se dará una revisión actualizadora de los conceptos de lo folclórico, lo popular y lo comercial en aras de establecer un distanciamiento conceptual de los postulados adornianos contenidos en la base de la Industria Cultural y el *amusement*. Lo que allí se intentará mostrar es que, a diferencia de Adorno, las obras contenidas y producidas en el *amusement* gozan de una extraordinaria esencia poética que valida su constitución y configuran simbologías, sentires y modos de ser que le sirven a los individuos para distanciarse de las formas canónicas del arte y establecer otros modos también válidos de expresión. En este sentido, apoyados en Walter Benjamin, se plantea también una revisión y “actualización” de la idea de *sensorium* que se corresponda y compagine con las formas individualizadas de creación y sentir artístico que comportan las expresiones musicales y los discursos presentes en el bolero y la ranchera populares.

Para la segunda parte del trabajo se ilustrarán aspectos recientes de los estudios sobre la música popular en Latinoamérica desde algunos de los conceptos que han dominado el campo desde mediados del siglo XX y que entran en sintonía con esta reflexión: la *mesomúsica* del argentino Carlos Vega y *Músicas Locales* de la colombiana Ana María Ochoa. Con ello lo que se busca plantear es tanto un análisis del polémico concepto de *Música Popular* como la construcción de la noción de *música popular comercial* desde la perspectiva de los estudios culturales en relación con la musicología contemporánea, el análisis de la categoría comercial de *World Music* y los planteamientos de la crítica musical expuestos por Joan Ellies Adell.

Para la tercera parte de este trabajo, se propone una serie de melodías y letras provenientes del bolero y la ranchera populares en las que se ponen de manifiesto temas emparentados con la dualidad amor-desamor propuesta por Jaramillo Agudelo como otros en los que se evidencian sentires propios del individuo moderno latinoamericano. La directriz en este apartado es tanto aplicar la categoría de *sensorium* al corpus musical propuesto como ubicar al bolero y la ranchera populares como dos actitudes estéticas, poéticas y filosóficas de enfrentar el proyecto moderno por parte del sujeto latinoamericano: como aceptación y como rechazo. El procedimiento para este análisis es establecer una serie de entrecruzamientos temáticos presentes en las letras de ambos géneros y colocarlos en situación de diálogo mediante un intento de hermeneusis de sus símbolos y tópicos. Con ello, lo que se busca es mostrar un carácter de la cartografía de sensibilidades del individuo latinoamericano y de su educación sentimental expresada a través de la música popular comercial. En este sentido, tomaremos los estudios que sobre bolero y ranchera han adelantado autores como Iris Zavala y Laura Ibarra y Klaus Ruhl, respectivamente.

El trabajo en sí mismo está inspirado, es una respuesta y un complemento a la *Poesía en la canción popular latinoamericana* del poeta Darío Jaramillo Agudelo. Más allá de mostrar una serie de temas asociados a la ranchera y el bolero que poseen rasgos poéticos y los convierten discursos contenedores de sentido estético y artístico, esta reflexión parte de un cuestionamiento esencial: ¿qué elementos caracterizan la sensibilidad del individuo latinoamericano que se expresa en el bolero y la ranchera populares? De aquí que el objetivo fundamental y general sea el de determinar el carácter social-estético y los temas de los relatos poéticos que subyacen a la apropiación de discursos presentes en la música popular latinoamericana a través de un corpus transversal de canciones provenientes del bolero y la ranchera.

De manera específica, se presentan tres aspectos para lograr el propósito anterior: hacer una revisión de la noción de lo popular en relación con la presencia de un

sensorium contenido en las obras derivadas de la dinámica del *amusement*; analizar la categoría de *música popular* presente en los estudios culturales y musicológicos latinoamericanos; y establecer un corpus temático transversal en el que estas categorías tienen razón de ser y en las que se presentan temas que hablan del carácter sensible y moderno del individuo latinoamericano.

1. Lo folclórico, lo popular, lo comercial, lo masivo. Configuración del Sensorium personal.

1.1 Las caras de lo popular. Una invectiva al carácter generalizador de la Industria Cultural.

Un carácter de lo popular se ha definido en relación con el concepto de *industria cultural*. El acercamiento a este concepto asume una vía dentro de la cual lo popular suele ser sinónimo de aquello que es lo masivo. Siendo así, lo popular vendría siendo una forma mediante la cual la sociedad de consumo establece e institucionaliza productos, procesos y maneras de ser aceptadas de las formas de arte que ella produce.

No obstante, aquí tomamos una línea distinta para entender lo popular como una forma en que los sujetos y las sociedades adquieren distanciamiento de la idea de masificación. En este sentido, entenderemos lo popular como un estado liminal en el que lo tradicional (incluidas acá las formas folclóricas) y lo masivo confluyen. En la forma adorniana de la industria cultural, el *amusement* (la industria del entretenimiento) es la prueba que demuestra la sujeción de los individuos a las dinámicas de consumo porque *“es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de productos para distraerse que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo”* (Adorno, 1998, p. 181). La industria cultural adorniana, en este sentido, ofrece la salida a su asfixiante dinámica al interior de sí misma mediante la promesa del *amusement*. Es un efecto bidireccional, de entrada y salida por el mismo camino al que el hombre se encuentra sujeto fatalmente. Los productos propios de esta mecánica del entretenimiento son,

para Adorno, livianos y carentes de contenido, son fachada contra-intelectual y sin significado profundo que posibilitan un ligero retorno a los procesos y a la eficiencia del trabajo industrial. A su vez, en la forma adorniana del *amusement*, tales productos provienen de una construcción deliberada y conscientemente estereotipada de la dinámica de la reproducción de la industria cultural. La obra de arte se liquida en favor de su imitación y de ella se abstrae su valor reproductivo, de copia. Se sucede, con ello, un franco vaciamiento de su aura de autenticidad y originalidad y en su proceso de sustracción lo que se produce es tanto una virtualización de su efecto estético como una ilusión de apropiación de identidad universal, de una falsa comunión mediada por la *objetualización* reproductiva y sistemática de las obras, de sus calcas. Arte al alcance de todos parece ser la premisa y el consuelo incluyente de la Industria Cultural. Un efecto lógico de este proceso es la creación de una también ilusoria democratización de los contenidos tanto de las obras de arte como del acceso a sus exposiciones y representaciones, puesto que ahora los productos parecen estar al alcance de todos y dispuestos de manera conveniente para el consumo e incluso para el derroche. Objetualizado, el arte puede ahora gastarse, cuantificarse, medirse y manipularse. Ésta es la misma condición adorniana según la cual *“la industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura.”* (Adorno, 1998, p. 175). La absolutización negativa y la objetualización reproductiva de la obra de arte provocan la carencia de sentido y el vaciamiento conceptual; su artificialización y su virtualización, para Adorno, se concentran en el *amusement*.

Esto es, precisamente, lo que provoca nuestro distanciamiento de los planteamientos adornianos. Lo que pretendemos demostrar es que en medio de la vorágine del *amusement* existen obras y productos que, por el contrario, gozan de contenido intelectual válido y de profunda significación y que, más importante aún, posibilitan un auténtico distanciamiento de las dinámicas de homogenización y que le

permiten al sujeto sustraerse de las hegemonías propias del mercado en las que es capaz de autoderminarse y erigir una individuación contra-institucional.

Tal alejamiento propicia en el sujeto una suerte de construcción de un nuevo sentido estético y de nuevas sensibilidades que le sirven para plantear nuevos problemas artísticos y filosóficos y formas de representación desde su contacto con las copias y reproducciones de las obras de arte. En suma, a lo que se asiste es a un nuevo entendimiento del arte popular que busca enfrentar la trivialización y la carencia de sentido en el propio seno de la masificación de la industria cultural. Es por estas razones que nos interesa redefinir y orientar la idea de lo popular hacia un espectro que, dado el corpus manifiesto de este trabajo, excede concepciones tradicionales del fenómeno.

Incluso, en el pensamiento adorniano (décadas más tarde en el de Baudrillard¹), el goce (antes inmanente al disfrute de las grandes obras) aparece como un sofisma que genera sujeción bajo la forma de la libre elección. Gozar del arte se torna en una obligación que está ahora al alcance de la mano por cuenta de la inmediatez del consumo. A la perenne necesidad del trabajo y de la justificación de la existencia mediante él, se suma la necesidad de resignificar y revitalizar la propia vida por cuenta de la experimentación consumada de los objetos y obras que la dinámica reproductiva ofrece:

La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar

¹ Baudrillard denomina a ésto el *FUN-SYSTEM*. Lo mismo que para Adorno, “una de las mejores pruebas de que el principio y la finalidad del consumo no son el goce es que hoy el goce es obligado y está institucionalizado, no como derecho o como placer, sino como *deber* del ciudadano.” Aquí, la obligación del consumo es la misma obligación del goce, de la felicidad.

otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. (Adorno, 1998, p. 181).

Esta dinámica de sujeción ofrece ahora una virtualización del goce, del logro de la felicidad. La diversión, el disfrute, y la alegría son para Adorno una nueva fachada contra-intelectual., un mero vehículo que conduce al sujeto de vuelta a la industria del entretenimiento en cuyo intrincado laberinto, cada esquina es no una promesa de salida sino la salida misma aunque sin poder liberarse de su entramado. Sin duda la salida es una falsa anomia creada por la apariencia de la multiplicidad de opciones, la ausencia de restricción del consumo y la quimera de la libre elección. De la misma manera en que existe un franco vaciamiento del contenido original de la obra, por cuenta de su reproducción, el goce que se experimenta frente a la obra aquí objetualizada se torna también, digamos, incapaz de generar un auténtico goce *poietico*. Si la salida a la asfixiante dinámica de la industria laboral y a la industria cultura era la industria del entretenimiento, esta última no aparece como otra cosa más que como la consumación de aquellas y su retorno a las mismas. Pretendidamente, la Industria Cultural resta y coarta la fascinación sensible. En el oficio fabril y en el obrero, en la industria y en la oficina, al individuo no le es dado el florecimiento de su capacidad creadora y sensible; sus sentidos están abocados a la producción masiva y al desempeño de labores bien sea mecánicas o netamente funcionales. La Industria adorniana es gris, esquemática, programática y ajena al goce estético. A este placer *puede* (quizás *debe*) acceder el individuo mediante su inmersión en el automatismo del entretenimiento pos-industrial, esto es, en el *amusement*. El sofisma radica en que la esencia de aquello que es la Industria Cultural, es también la esencia de la Industria del Entretenimiento: dentro de ella o fuera de ella es estar siempre dentro de aquélla.

Esta vez, nuestro distanciamiento de la postura adorniana radica en que, aún inmersos en este circuito-bucle, los individuos no solo son capaces de sustraerse de las dinámicas de sujeción de la industria cultural y con ello generar procesos de validación individual, sino que también en este proceso, encuentran en las obras producidas por la industria del entretenimiento, auténticas posibilidades de goce estético que, a su vez, le posibilitan la configuración de una nueva sensibilidad. En suma, a lo que se asiste en esta nueva dinámica es a una reposicionamiento supra-cultural en el que el individuo agencia de manera auténtica nuevos valores, sentires, filosofías y modos de ver y asumir estéticamente el mundo en el propio seno de una turbulenta dinámica reproductiva que antes le representaba anquilosamiento y de la que se encontraba preso. Acaso, en esta afrenta, es también posible que el individuo mismo sea quien resignifique un entorno que antes lo significaba por lo que pasaría de ser un mero significante a un significado y, más allá, un significador.

1.2 De lo folclórico a lo popular.

Durante el romanticismo, la idea de lo popular se circunscribió casi de manera exclusiva al ámbito de la música y las tradiciones folclóricas, a las músicas nacionales y regionales, al trabajo artesanal de los pueblos. Esta visión se mantuvo casi inmutable hasta las primeras décadas del siglo XX cuando aparece la musicología comparada de Bela Bartok y el desarrollo de la propia etnomusicología. Algunos de los estudios más amplios de conceptualización y caracterización del corpus folclórico pueden localizarse en las *Canciones populares* de Herder e incluso en la obra de los hermanos Grimm². En estos casos, la idea de lo folclórico se remite a lo rural, a lo aldeano, a lo telúrico e, incluso, a lo exótico. Era un lugar común emplear el término folclor como sinónimo de lo popular y viceversa. En el caso de Bartok, por ejemplo, en sus *Escritos sobre música popular*, puede entenderse la clara distinción que existe entre lo que él llama *música culta popularesca* y la *música popular de las aldeas*. En el texto es importante notar que ambas formas melódicas

² Cf. Martini, Fritz: Historia de la literatura alemana. Barcelona, Editorial Labor, 1964.

están separadas y delimitadas funcionalmente por condiciones sociales y económicas y que, solo en el caso de la *culta popularesca*, ella es capaz de permear la cultura campesina “*solo relativamente tarde y siempre a través de la ‘mediación’ de la burguesía*”. Por su parte, la música de las aldeas, la campesina, se ofrece como un conjunto musical más puro y, si se quiere, ingenuo e incauto dadas sus condiciones genéticas ajenas a todo principio ilustrado o burgués. Es el propio compositor húngaro quién reconoce que esta música goza de un principio creativo más activo por cuanto “*la música campesina en sentido estricto no es, el fondo, otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana.*” Contrario a lo que podría pensarse y, ajeno a cualquier práctica de conservatorio, el propio Bartok reconoce que en esta música de aldea existe un antojo de perfección estética del que adolece, por ejemplo, la música ciudadana y la *culta no popularesca*, es decir, la culta, la del conservatorio *stricto sensu*.

No obstante estas valoraciones conceptuales, en este trabajo de investigación la erudición del ámbito de la música popular se adscribe al entorno en el cual giran otras manifestaciones de lo popular que, a su vez, se entiende en un marco más moderno. En este espectro, el estudio se concentra en la música popular, ya no la de la aldea sino la popular de las metrópolis contemporáneas. Es necesario entonces delimitar y definir qué es lo popular, no solo en términos culturales sino también, para nuestro caso, musicales. Tal necesidad se nos antoja esencial en tanto que aquello que lo popular sugiere, gravita, como se ha dicho más adelante, alrededor de percepciones sobre lo folclórico o lo masivo, que no son siempre correlativas u homogéneas, y menos en contextos en los que la propia dinámica de la *industria cultural* ha erigido maneras propias de fundar y entender el arte y la cultura misma y, menos aún, cuando estas categorías se resignifican en la misma medida en la que los pueblos, las aldeas y las ciudades se fundan, se descentralizan y resignifican sus dinámicas y cultura conforme la sociedad industrial y las tecnologías también las apropian.

Precisamente, en este tránsito en el que lo folclórico se hace masivo, el propio Canclini afirma que

La principal ausencia del discurso folclórico es no interrogarse por lo que les pasa a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva. El folclore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folcloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las culturas populares que su 'rescate', ni encuentran mejor espacio para defenderlas que el museo. (Canclini, s.f.).

Esta es también una de las razones por las cuáles la industria cultural sincretiza los valores y símbolos tradicionales de lo folclórico y los sustrae de su ámbito natural para apropiarlos mediante la idea de lo popular. Así, lo popular suele emplearse como sinónimo de lo tradicional, siendo ambos conceptos más bien opuestos por cuanto el primero está más próximo a la idea de la ancestralidad y lo mítico y el segundo, en nuestro contexto, a lo moderno y a lo industrial. Para Canclini, por ejemplo, *"lo popular era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas"*. Atravesados por esta noción, el gusto y el goce estéticos estaban restringidos también a la oficialización, validación y construcción de ideas que la burguesía empleaba para referirse a las formas artísticas propias de la ruralidad y el mundo indígena. Este ánimo clasificador es, precisamente, el que fija la construcción del canon y consolida categorías para distinguir entre lo culto y lo profano o lo apolíneo y lo dionisiaco.

Tal visión, permeada también en la musicología (y de esto la obra de Bela Bartok nos da pruebas), refleja un claro distanciamiento de las formas de representación que el paulatino establecimiento del canon del conservatorio ha ido erigiendo como formas cultas y "serias" de representación y gusto musical. Lo que es popular, si bien explotado por el aparataje comercial, se torna peligrosamente en

sinónimo de lo rústico y de lo inacabado. A su vez, estas nociones se acomodan a formas de uso resultantes de la convivencia y lucha entre lo tradicional y lo moderno y, adicionalmente, se hibridan en diversas maneras de representar lo usual; lo popular es lo indígena, a la vez que lo obrero y que lo campesino y que lo comercial. Este anquilosamiento de lo popular en favor de lo folclórico redunda en una restricción semántica peyorativa. Aceptar este criterio significa pormenorizar los bienes culturales y restringirlos al espacio del museo, a una vitrina en la que se exhiben rasgos de un sujeto primitivo al que se le suele relacionar con el adolecimiento de racionalidad, de Ilustración.

En términos de los estudios sobre música popular, la propia diferenciación entre aquello que es lo tradicional y folclórico y lo popular, sus hibridaciones nexos y oposiciones aún no parece muy desarrollada en parte por la novedad del campo de estudio y, de otra, por la falta de elementos de conceptualización. Se trata de un hecho sentado. Para el musicólogo cubano Olavo Alén Rodríguez, por ejemplo,

“Otro concepto importante cuya definición urge de una mayor precisión y actualización es la categoría de “lo popular. Lo popular es una categoría relativa que tiene mucho que ver con la relación entre el todo y la parte. Digamos que todas aquellas formas de hacer música –y nos referimos con esto no solo a la creación en sí, sino también a la interpretación- solo aquellas que logran ser objeto de percepción con agrado por una mayoría del grupo poblacional en que surge, alcanzan la categoría de lo popular y esto solo dentro del marco del grupo poblacional en cuestión” (...) Lo popular depende del nivel de formación estética transmitido por una obra o manifestación artística, durante el tiempo en el la misma es percibida y valorada por un grupo poblacional dado. Es decir, cada obra posee una cantidad de elementos estéticos ya conocidos por los individuos en el momento de la percepción –y que por tanto también permiten una rápida captación del mensaje estético- y a su vez una cantidad proporcional de elementos estéticos desconocidos que transmiten una información nueva, con lo cual se capta la sorpresa, la atención y el agrado en el receptor” (Rodríguez, 2000, p. 4).

En la visión de Olavo Rodríguez puede observarse dos elementos correlativos en la determinación de lo popular: el grupo receptor del fenómeno estético, por un lado, y el sincretismo naturalizador de la forma estética o de la obra. La fusión de ambos elementos sería el puntal para atender la urgencia de la necesidad de precisar y actualizar la idea de lo popular. Por su parte, para el grupo receptor todo fenómeno artístico es sincrónico, es decir, se manifiesta en un momento de tiempo específico y su valoración depende tanto de la clase social que lo consume como del momento en que se percibe. Es esta característica temporal, ante todo, la que establece la vigencia o la transitoriedad de la obra. En términos de la definición de lo popular esto resulta más que apropiado debido a que lo popular se configura a partir de su entronización dentro del tiempo en el que una obra se expone a una comunidad. Lo popular se torna vigente y de ello se deriva su carácter patrimonial y simbólico. Permanecer en el tiempo, hacerse intemporal aun cuando la sincronía obliga a la obra a convertirse en fenómeno de época, es el asidero que forja su estatuto de su validación colectiva. Es el grupo poblacional y la relación que se construye entre éste y la obra lo que permite mantener, excluir, desechar o encumbrar –casi en sentido evolutivo- unas manifestaciones artísticas por encima de otras.

Por su parte, la idea del sincretismo naturalizador de la forma estética se entiende en relación a la inmanencia de sus características tanto de género como en términos la incorporación y reciclaje de elementos propios de la tradición cultural de los individuos. Esto quiere decir, que sin importar la novedad que pueda representar un tema musical o una melodía, por ejemplo, éste mantiene siempre un aire que lo relaciona con un fenómeno anterior con lo cual la idea se torna progresiva, escalar y sistemática. Al respecto, el propio Olavo Rodríguez concluye:

Esta característica de ser la música un arte temporal, otorga una importancia relevante a la relación “nuevo-tradicional”. El aumento de la cantidad de elementos tradicionales, por su fácil asociación a acontecimientos musicales ya percibidos, permiten aumentar el tiempo destinado a la percepción y elaboración en el cerebro de la información estética nueva, lo que provoca un

aumento de las posibilidades que tienen los receptores para recibir el mensaje o la información estética nueva e incorporarla de forma consciente o inconsciente a su memoria. Este hecho ha sido utilizado frecuentemente por la “música popular tradicional”. (2000, p. 6.)

En relación con la definición de lo popular, de ella se abstrae siempre una permanencia que tiene que ver con los valores tradicionales del pueblo y de los individuos, esto es, con lo folclórico y lo tradicional. No obstante, que una manifestación artística o estética contenga una relación fundada en valores patrimoniales o folclóricos no quiere decir que sea necesariamente producto de ella sino que esos valores, permeados o diluidos por la Industria Cultural a la que nos hemos referido más adelante, han ocasionado que eclosione una cara de lo popular ya no desde la demanda de la propia Industria sino desde el carácter utilitario que los individuos hacen de las obras porque son ellos quienes las adolecen, las padecen o las gozan estéticamente. Lo popular en una obra, más allá de su propia inercia, de su sincretismo y de su validación Institucional, se encuentra en su ejercicio práctico. Esto quiere decir que una nueva manera de entender lo popular puede encontrarse en su relación con el pragmatismo del fenómeno artístico. El uso y el tratamiento que los individuos hacen de los fenómenos artísticos imbuyen en las obras la esencia de lo popular. Este carácter pragmático ocasiona que una nueva manera alternativa de delimitar lo popular se entienda en su relación con lo práctico del uso, con su posesión y con la manera en que los individuos asumen el arte y los fenómenos estéticos que ellos mismos apropian.

1.3 De lo popular a lo comercial y lo mediático

En este trabajo de investigación abordamos lo popular desde una acepción menos histórica (menos pre-moderna, si se quiere) y más, digamos, desde una conceptualización moderna. Como se ha visto, esta definición se aleja ostensiblemente de las concepciones adornianas de la Industria Cultural y la Industria del Entretenimiento, en las que el fenómeno de lo popular se encontraba

preso y dependiente casi exclusivamente de la dinámica de los medios de producción.

Como se ha observado más atrás, lo popular se contrapone a lo estrictamente tradicional y a lo folclórico aunque herede de ello su aura de lo heteróclito y lo multiforme; y sin embargo, lo popular se distancia incluyentemente de lo artesanal, aunque sin su profunda carga de representación simbólica tradicional. En efecto, lo que lo popular hace con lo folclórico es sustraer el valor esencial mitológico de la tradición y de los ritos y convertirlo en un elemento con valor esencialmente alegórico. Es por estas razones que es posible rastrear en los productos de la cultura popular elementos y obras que, siendo socialmente aceptados, correferían símbolos y estructuras propias de la tradición de los pueblos y la vida indígena, por ejemplo. Aquellos motivos y manifestaciones artísticas que antes eran propias de estas formas de cultura ahora hacen su entronización en los mercados culturales de las metrópolis y las ciudades bajo las nuevas formas que ahora ofrece la cultura popular. Esta inclusión, que se da por vía de los remolinos de la comercialización y las dinámicas de mercado, representa también un distanciamiento de las concepciones canónicas de lo indígena, lo aborígen y lo aldeano y, aun refiriéndose a ellas, se reconceptualizan y resignifican para ingresar como nuevos elementos estéticos y artísticos en la vida de las urbes. Estas mismas ideas pueden verse reflejadas en el pensamiento de Jesús Martín Barbero:

El pueblo deforma y resignifica los "grandes temas" del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas marginadas en modelos de hombría. De todo ello resulta un lenguaje nuevo que, por un lado, goza con los adjetivos rimbombantes, pero por el otro se acomoda a su ritmo, su ironía y su descaro. (Barbero 1991, pág. 116)

Si desde lo institucional existe una cosmovisión única e insuperable de entender el mundo, una mirada inequívoca de concebir las nociones de individuo, pertenencia, orgullo, identidad o sentido de la herencia cultural, la secularización que se plantea al interior de las culturas populares propone una reinención de la mirada.

Este alejamiento del pasado, de las raíces, se da a la manera de un desinterés selectivo que, apropiando elementos fundacionales de épocas precedentes, no gusta de tener una mirada nostálgica de su pasado sino que mantiene sus ojos fijos en la propia sintonía de su presente y en como reajustarlo y enriquecerlo. Para la argentina Beatriz Sarlo, autora del texto *Escenas de la vida posmoderna (1994)*, esta separación y esta actitud es también clara:

En consecuencia, la cultura popular no tiene un paradigma pasado al cual puede remitirse: es imposible la restauración de una autenticidad que solo produciría manifestaciones de un Kitsch folklórico que no podrían interesar ni siquiera a sus protagonistas. Así como las culturas letradas no vuelven a sus clásicos sino a través de procesos de transformación, deformación e ironía, las culturas populares no pueden pensar sus orígenes sino desde el presente. Y, de todas formas, presuponer esos orígenes ya es una complicación: ¿cuál fue el momento verdaderamente autóctono de una cultura que ya ha sido atravesada por los procesos de la modernidad? Ese momento es una utopía etnográfica que solo una puesta en escena en el museo vuelve visible. Por fortuna, los sectores populares carecen de esa vocación etnográfica y hacen con su pasado lo que pueden. (Sarlo, 1994, p.169).

La pregunta enunciada en la cita de Sarlo parece hallar respuesta en el propio centro de este fenómeno de sincretismo e hibridación que es la modernidad. No es tanto una utopía etnográfica (las masas no pueden verse a sí mismas con ojo científico) como una realidad patentada por las tecnologías electrónicas. El papel que en este aspecto juegan los *mass-media* es crucial a la hora de entender las resignificaciones y razones por las cuales la cultura popular se concibe como un estadio incluyente.

No obstante, el influjo que las tecnologías electrónicas han ejercido sobre las dinámicas culturales también ha permitido –más allá de una aparente ilusión de ecumenismo y de valores democráticos alucinados- que se escindan las particularidades tradicionales que distinguían a una cultura de otra. Esta influencia provoca que pueda entenderse lo popular en un sentido germinal que permite

descentrar y desinstitucionalizar las ideas hegemónicas de lo folclórico o lo autóctono que han sido dictadas por el museo o el folclorismo. El medio media; gracias al contexto mediático, a su fuerza centrípeta e incluyente, a sus mediaciones, es posible una mezcla de rasgos y elementos culturales que antes se encontraban enclaustrados en el cerrado seno de las culturas de las que provenían. La velocidad con que este proceso ocurre ocasiona que los individuos generen – a veces de manera inconsciente- un empoderamiento, ya no de aquello que se ha entendido como lo hegemónico, sino de lo heteróclito. La cultura (de hecho todas las culturas vecinales, las indígenas y las subculturas de las urbes) pertenece ahora a los individuos; no una cultura sino una que es una cultura sincrética, incluyente, aleada. Jesús Martín Barbero también lo nota, esta vez, desde los relatos populares:

“Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquél que indica al vulgo como “lo que se mueve en la ciudad”, lo popular-urbano en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y reappropriaciones.” (Barbero, 1991, pág. 122)

Al igual que las literaturas de cordel, cuyos autores y rúbricas se encuentran ahora en el panteón del olvido o el desconocimiento o difuminadas en la tradición, lo interesante de este proceso de mestizaje es que, en lo popular es cada vez más difícil rastrear los discursos de base de los que provienen las características de la mezcla y la simbiosis cultural. A este respecto, Beatriz Sarlo ofrece un acercamiento a la manera en como las culturas populares, gracias a la influencia de los *mass-media*, han constituido un estatuto propio de validación en el que se refundan y resignifican los valores tradicionales y, con ello, las nociones más arraigadas de individuo y nación:

Las culturas populares ya no escuchan, como privilegiada voz externa, a las autoridades tradicionales: la Iglesia o los sectores dominantes más en contacto con el mundo popular, intelectuales de viejo tipo, políticos

paternalistas, caudillos, patrones semif feudales. El agrietamiento de las tradiciones tiene un efecto liberador, democrático y laico respecto de autoridades y rasgos culturales arcaicos. Los curas y los señores tuvieron que competir primero con los sindicatos, con la escuela y con los políticos; hoy todos tienen que competir entre sí y con los *mass-media*. (1994, p. 145).

Es, precisamente, este agrietamiento, lo que no se encuentra dentro de la cultura popular. Lo popular es *per se* es un estado temporal, localizado, auto-limitado y auto-referido que llena los resquicios de aquello que antes se encontraba fragmentado al interior de las diversas ideas hegemónicas de identidad nacional; muchos elementos, sin mezclarse y a veces contrapuestos ideológica, social e imaginariamente componían esta visión. Por su misma naturaleza, lo popular en la cultura es una *summa* que no solo comporta lo mítico y ritual del pasado, sino que, por sí mismo actualiza y valida una cosmovisión y un *ethos* ajenos a todo intento de captación institucionalizadora, como si se tratase de una especie de un panóptico. Esto ocasiona que nunca antes haya sido tan complejo hablar de la cultura o definirla. Esta dificultad antropológica y sociológica debe salvarse y actualizarse constantemente³ de aquí que por ejemplo a mediados del siglo pasado, Alfred Kroeber y Clyde Kluchohn hayan rastreado un total de 164 definiciones diferentes de cultura.

1.4 Enculturación y transculturación

En concordancia con la complejidad de esta mirada, para Barbero

El largo proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufre desde mediados del siglo XIX una ruptura mediante la cual logra su continuidad: el desplazamiento de la legitimidad burguesa "desde

³ De aquí que por ejemplo a mediados del siglo pasado, Alfred Kroeber y Clyde Kluchohn hayan rastreado un total de 164 definiciones diferentes de cultura. Cf. *Cultura, una reseña crítica de conceptos y definiciones*, (1952)

arriba hacia adentro", esto es, el paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso. Ese "salto" contiene una pluralidad de movimientos entre los que los de más largo alcance serán la disolución del sistema tradicional de diferencias sociales, la constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura, de masa.

Barbero habla de *enculturación* en su sentido endógeno de coerción y transmisión de las tradiciones, esto es, de escalonamiento cultural. En la enculturación son perceptibles rasgos de herencia, tránsito y trasposición. En esta idea subsiste una linealidad que solo distingue el cambio cultural en sentido conservador y por ello no simbiótico, de mestizaje. No obstante, un término más cercano a nuestro estudio, y que explica la manera transitiva en que unas culturas y otras convergen hasta fundirse, desaparecer y conformar una nueva ya ha sido propuesto por la propia antropología latinoamericana; se trata de la noción de *transculturación* del cubano Fernando Ortiz. Esta idea, trascendental en el desarrollo de los estudios culturales en Latinoamérica, resulta adecuada, por su localía y cercanía y para comprender las herencias culturales resultantes de la propia mixtura cultural. En sentido estricto, para Ortiz, el vocablo *transculturación*

"expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación". (Ortiz, 1983, pág. 90)

La idea de *transculturación* se concentra en el análisis social y antropológico de las dinámicas en las que ocurren y a las que subyacen estos procesos de cristalización cultural. Si bien este no es nuestro objeto de análisis, sí es importante

entender que la resultante de todo proceso de transculturación es la configuración de una nueva y angulosa cosmovisión social que, desde lo popular, refleja sentires, filosofismos y realidades con genuino contenido intelectual válido y que representa la esencia de lo que podríamos denominar como *intelectualismo popular*. Adicionalmente, la idea transculturación (acuñada en los años cuarenta del siglo pasado) adolecía de un contexto en el que posteriormente hacen su aparición los *mass-media* que, a la postre, se convierten en revitalizadores y atizadores constantes de este entramado de significación cultural y de tránsito entre culturas. En Barbero esto se representa de la siguiente manera:

Decir "cultura de masa" suele equivaler a nombrar lo que pasa por los medios masivos de comunicación. La perspectiva histórica que estamos esbozando rompe con esa concepción y muestra que lo que sucede en la cultura cuando emergen las masas no es pensable sino en su articulación a las readecuaciones de la hegemonía, que, desde el siglo XIX, hacen de la cultura un espacio estratégico en la reconciliación de las clases y reabsorción de las diferencias sociales. Las invenciones tecnológicas en el campo de la comunicación hallan ahí su *forma*: el sentido que va a tomar su *mediación*, la mutación de la materialidad técnica en potencialidad socialmente comunicativa.(...) No estamos subsumiendo las peculiaridades, las modalidades de comunicación que los medios inauguran, en el fatalismo de la "lógica mercantil" o produciendo su vaciado en el magma de la "ideología dominante". Estamos afirmando que las modalidades de comunicación que en ellos y con ellos aparecen fueron posibles sólo en la medida en que la tecnología materializó cambios que desde la vida social daban sentido a nuevas relaciones y nuevos usos. Estamos *situando* los medios en el ámbito de las mediaciones, esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos pero en el que a partir de un momento —los años veinte— ellos van a tener un papel importante. (Barbero, 1991, pág. 153)

Hablar de "nuevas relaciones y nuevos usos" equivale a hablar de nuevas sensibilidades. Y hablar de "los años veinte" es también contextualizar y situar, en esas esa época (y a partir de ella), nuestro trabajo En efecto, la inclusión del

aparataje electrónico en la cultura de masas agita la de por sí ya convulsa gestación transicional de las culturas. En esta evolución, la cultura (la popular en nuestro caso y la del ámbito musical de este trabajo) sufre un proceso de modernización tecnológica que ocasiona violentas sacudidas sociales y que alumbra de nuevas formas reproducción y portabilidad de las obras y de las manifestaciones artísticas. Portar, transportar, transferir y no solo reproducir las obras es un rasgo esencial y definitorio que caracteriza los nuevos usos y relaciones; de aquí que la idea de transculturación redunde en un marco exploratorio de esas correspondencias. Este fenómeno, en específico, será abordado en el segundo acápite de esta reflexión.

En concreto, cercana a la idea de transculturación, y aún más próxima a la idea del *sensorium* de Walter Benjamin, nos resulta propicio observar cómo a través de lo popular los sujetos se distancian de esta forma de nación, para erigir nuevas maneras de entender la sensibilidad de su época y representar otras formas de apreciación y valoración estética y filosófica que se oponen a las tradicionales y, por ende, les garantizan nuevas fórmulas de escisión de lo hegemónico. Se trata entonces de un proceso que implica, incluso, el replanteamiento de las características de *identidad* de un pueblo. Lo popular coloca en crisis la condición democrática de esa identidad y es, a la vez, el crisol en el que se cuece una de orden más genérico y desinstitucionalizado.

1.5 *Sensorium* personal. El carácter de una nueva sensibilidad en la cultura de masas.

Analizaremos aquí la categoría de *sensorium* contenida en la obra de Walter Benjamin, específicamente en sus textos *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* como también en el capítulo “El Flâneur”, de *El París del segundo Impero en Baudelaire*. A partir de ella buscamos plantear la noción de *sensorium personal* entendida como una forma viva y sentada mediante la que los individuos son capaces de *asumir* y *gozar* estéticamente los productos que provienen del *amusement*, es decir, aquellos que en su proceso de reproducción han perdido

su condición aurática, su *autenticidad*, su irrepetibilidad o lo que en palabras de Benjamin es el “*aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra*” (Benjamin, 2000, pág. 20). La idea de *sensorium personal* permitirá observar cómo la reproductibilidad erige un espacio que posee otra forma de condición aurática que, a la postre, es también una forma de escisión de las formas de arte canónico, de museo y de conservatorio. En consecuencia, transitaremos desde la noción de *autenticidad* de la obra de arte hasta la de *singularidad* en la que ella se ha convertido. Nuevamente, esto resulta coherente con los planteamientos más atrás expresados en la medida en que un arte fundado en la mecánica reproductiva no es tan solo una mera copia que adolece de condiciones históricas y de trascendencia, sino que por el contrario, proclama una independencia de criterio que brinda espacios para la sustracción de los sujetos de procesos de alienación hegemónica aún en el propio seno de las dinámicas comerciales, masivas y reproductivas.

El cambio de percepción, al que el propio Walter Benjamin ya se había referido obedece en nuestro caso, más a una manera de toma de posición alrededor de la pieza artística que a su propia recepción o a la inmersión en las dinámicas industriales. En tal sentido, el espectador ya no solamente consume la pieza, se regocija y se distrae con y en ella, sino que la *asume* y la apropia. Al igual que con Adorno, para Benjamin la obra se retrotrae para hacerse única y distintiva. Si bien la reproducción de la obra resta el aura de autenticidad, aquella gana otra que se fija en la memoria ya no de la obra sino en apropiación del sujeto y en el uso que él hace de ella. La obra, perdiendo el aura de su autenticidad, se perpetúa en el aura generada por el consumo y la mecanización subjetiva, es decir, desde la posibilidad de agenciamiento y ostentación que por vía de la virtualización, la recurrencia, la sobreexposición⁴ y la reproducción de las obras los sujetos hacen de ellas. Sin

⁴ La idea de sobreexposición es cercana a la hiperreproductibilidad que está presente en el pensamiento del chileno Álvaro Cuadra (Véase: *La obra de Arte en la época de su hiperreproductibilidad digital*. 2007. Disponible en <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227>). Sin embargo, éste análisis queda excluido de nuestra reflexión toda vez que el contexto de los aspectos culturales que aquí estudiamos están atravesados por el aparataje electrónico y no, de manera específica, por el digital. En términos musicales esta diferenciación es

embargo, antes de ilustrar esta dinámica, conviene aquí mostrar la manera en que Benjamin construye la propia idea de *sensorium* dado que no existe en la obra del pensador alemán una definición específica, pero sí su conceptualización. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* puede leerse que

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado (Benjamin, 1989, pág. 25)

Con la pérdida del aura necesariamente se modifican las relaciones que los sujetos establecen con las obras de arte. Si en un momento el halo de autenticidad estaba atravesado por condición histórica de cercanía con la ritualidad, ahora toda obra se desacraliza y, con ello, se acerca más a su humanización. El pensador alemán parece aceptar que incluso en esa suerte de profanación artística la autenticidad se convierte en *singularidad*. Este carácter en el que reside la apropiación subjetiva, la humanización de la obra se convierte una posibilidad de acercamiento al disfrute individual. Restar la condición de autenticidad significa incrementar la condición de singularidad de las obras. De hecho, "*acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración "de las masas actuales" tan apasionada como su tendencia superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la Imagen, más bien en la copia, en la reproducción*". (Benjamin, 1989, p. 24)

crucial porque las melodías que se estudiaran más adelante están más próximas a su relación con el ámbito radial e incluso el gramofónico que al del ordenador o a la tecnología del bit.

Esta última reflexión es trascendental toda vez que lo que buscamos, por un lado, observar cómo las obras del entorno popular comercial (en nuestro caso las musicales) se asientan en la conciencia subjetiva de los individuos y, por otro, analizar cómo ellos son capaces de asumir una posición que les permite distanciarse de la dinámica comercial de la que provienen las obras y abstraerse comunicativa y estéticamente para agenciar a título propio un *habitus* diferenciador e individualizador. Otra de las razones para reconocer la imperiosa validez de la constante actualización del concepto de *Sensorium* es que, a diferencia del pensamiento de Adorno para quien la irrupción de la Industria Cultural suponía una suerte de *desestetización* agónica y progresiva de las grandes obras, Benjamin contrapone, a la manera de una dialéctica negativa, la idea de que ante que la pérdida de aura se hace necesario un nuevo entendimiento de las obras del arte comercial. Esto desemboca en la reacomodación de un espectro de entendimiento de índole estética que reasuma y valide las condiciones artísticas inmanentes al arte de masas, al popular, al profano. En Benjamin, este reconocimiento histórico se da cuando afirma que “*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción, sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.*” (Benjamin, 1989. Pág. 23).

Precisamente, el *nuevo sensorium* es el reacondicionamiento perceptivo y la condición histórica y natural que debía cernirse sobre el arte de las masas ya que lo que se requiere analizar son las relaciones emergentes que los individuos establecen con esas obras y cómo ellos conciben y crean nuevas formas artísticas. Así, para Benjamin, “*Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.* (Benjamin, 1989, pág. 25). Entender este propósito, esta novedad del arte en esta veloz mecánica reproductiva, es la confirmación de la necesidad de analizar las nuevas sensibilidades y percepciones que los individuos tienen con las formas de arte.

Ahora bien, no solo por la velocidad en la distribución y consumo de los materiales del *amusement* es que se erige una nueva sensibilidad. El propio contexto histórico es el que ha cambiado y con ello la propia masa. El *hombre de la multitud* al que Poe se había referido (y el mismo del que es objeto el estudio del flâneur en la obra de Benjamin) ya no es hombre común ni necesariamente se confunde ni se identifica con la muchedumbre: ahora es él quien clava sus ojos en quien lo observa para hacerle saber que ahora es capaz de agenciar su propio destino y su propia manera de ver el mundo. En esta subversión de la mirada consiste el nuevo sensorium. El poder de este concepto radica su capacidad resignificadora de los espacios, los individuos y sus sensibilidades. La ciudad, las multitudes, los bulevares, las calles y los espacios públicos ya no serán tampoco los mismos como tampoco lo será el individuo. De hecho,

El boulevard es la vivienda del <<flâneur>>, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioskos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. (Benjamin, 1972, pág. 51)

Los individuos que conforman esta multitud encuentran en el convulso conglomerado y en la agitación callejera nuevas formas de realización del arte. Su arte ya no es más el Gran Arte ni su contexto próximo la *Belle Époque*. Ahora, el arte se circunscribe a las relaciones que los sujetos de la masa generan entre ellos y para ellos de manera transitoria y desinteresada. Para el obrero, para el oficinista, para el iletrado y para el mercader de paso está vedada su inclusión en el museo de las grandes obras, pero no su capacidad de sentir o de recrearlas en el mercado industrial. Los valores capitales que expresa el arte canónico no se comparan con las formas de sensibilidad que se suceden en la calle. Y aun cuando un Shakespeare o un Poe o incluso un Baudelaire se sientan hermanos, su inclusión en el monumento

de la tradición los distancia del individuo de a pie. ¿Quién escucha el canto del iletrado? Baudelaire puede ver en los ojos de los pobres: “*Todos iban andrajosos. Los tres rostros estaban extraordinariamente serios y los seis ojos contemplaban fijamente el café nuevo, con igual admiración... Los ojos del padre decían: “¡Qué precioso, qué precioso!”. Se diría que todo el oro de este pobre mundo se ha concentrado en estas paredes”. Los niños exclamaban: “¡Qué precioso, qué precioso!” Pero este es un sitio donde sólo puede entrar la gente que no es como nosotros”. En cuanto a los ojos del más pequeño, estaban demasiado fascinados para no expresar más que una alegría estúpida y profunda*” (Baudelaire, pág. 35); Poe puede observar tanto como quiera a su hombre de la multitud: “—*Este viejo — dije por fin— representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el Hortulus Animae, y quizá sea una de las grandes mercedes de Dios el que er lässt sich nicht lesen*⁵” (Poe, 2002, pág. 132); y aun así, viendo a pobres, a trashumantes, a multitudes, no escuchar sus voces.

Si bien los problemas del alma humana son comunes a todos los hombres (y de esto Shakespeare es la prueba), su expiación siempre se ha dado, estética y canónicamente por vía del arte consolidado. Más allá aún queda por explorar las características que componen el universo sensible del individuo de la masa, sus preguntas, sus preocupaciones, sus filosofismos y sus querencias. No nos basta aquí con entender que se ha configurado un sensorium nuevo en relación con la apreciación que los individuos tienen con las obras de arte del mercado, sino que más bien se hace necesario comprender que existe un específico *sensorium personal* que da cuenta no solo de estas relaciones sino que muestra de manera vital la forma en que los sujetos asumen cotidianamente y crean poéticamente obras que dan sentido a sus vidas y en las que puede escucharse la voz que las convierte en arte popular. Con ello no se desprecia o se actúa de manera insolente con la idea de Sensorium de Benjamin. Precisamente, *asumir* las obras, otorgar protagonismo a

⁵ “Que no se pueda leer” en la Traducción de Cortázar.

quien las ha asumido para escuchar de su propio canto lo que él ha hecho de ellas y en lo que las ha transformado desde su sensibilidad personal, las que ha creado desde su contacto con el universo de su cotidianidad, es establecer que el individuo es capaz de distanciarse de las percepciones generales que lo entienden como un organismo masificado. El sensorium de Benjamin es de masa y aunque mediante la dualidad autenticidad- singularidad le concede distinción de individualidad aún se encuentra alejado de penetrar el ámbito de la expresividad subjetiva individual.

Podemos rastrear este condicionamiento cuando Benjamin expresa que *“La multitud no es solo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El flâneur es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa muchas humillaciones.”* (1972, pág. 70) Es aquí en donde encontramos una claridad especial con respecto a nuestros planteamientos. Si con Adorno habíamos visto que las obras de arte y junto con ellas todas las expresiones que componen el *amusement* son interesadas, vaciadas estéticamente y funcionales solo en el nivel del entretenimiento, con Benjamin encontramos que el ocio no es vano como tampoco una calca de la labor industrial. Aquí, el disfrute y el goce son genuinos y posibles. La singularidad de las obras le brinda a los individuos una posibilidad empoderamiento porque *“Exactamente esa es la poesía y exactamente esa es la claridad que reclaman para sí los prostituidos. Ellos han probado los misterios del mercado abierto; la mercancía no les lleva la delantera. En el mercado residían algunos de sus incentivos que llegaron a convertirse en otros tantos medios de poder”*. Si los prostituidos, el flâneur, el hombre de la multitud y el iletrado y el hombre común estaban excluidos del museo, ahora la ciudad les pertenece con sus calles, su herrumbre y su cacofonía que es la poesía singular de las urbes.

Las técnicas de reproducción habían ocasionado que se generara un sentido para lo igual, para la copia y para la contemplación de lo fugaz. En consecuencia se

había erigido un nuevo sensorium que ya no era el de la élite ni el de la burguesía (para quienes las obras gozaban de una función histórica, cultural y ritual que las hacía únicas, auténticas e irrepetibles). El sensorium que Benjamin describía tenía su razón de ser en el entendimiento de la modificación de las percepciones frente a la repetición y la reproducción. Más allá, el *sensorium personal*, se concibe como un principio expresivo. Alzar la voz en medio del ruido reproductivo proclamando la esencia de la autenticidad personal en medio de la turbulencia homogeneizadora y uniformadora de la industria del entretenimiento es la sustancia que configura una visión personalista del nuevo sensorium de masa. Esta visión del goce acompaña incluso a la de la pequeña burguesía a la que, por ejemplo, Baudelaire pertenecía. Su clase rozaba ambas caras de las obras de arte, su autenticidad y su singularidad. En efecto, si el virtuosismo, la catarsis, y la poesía no son capaces de asistir en la primera forma, se requiere de la segunda como un dispositivo que permita acceder de otra manera al carácter cultural del fenómeno estético. La resultante de este proceso es tanto un enriquecimiento de la obra como una recontextualización y un reposicionamiento de la misma. En ambos casos puede hallarse un carácter de verdad. En Benjamin, a manera de conclusión, esto puede expresarse de la siguiente manera:

Quien pasa el tiempo, busca goces. Y desde luego se sobreentiende que los límites trazados al goce de dicha clase fuesen más estrechos al querer ésta entregarse a aquél en su sociedad. El goce prometía ser más ilimitado en tanto la tal clase estuviese en situación de encontrarlo en sí misma. Y si quería llegar hasta el virtuosismo en esa manera de gozar, no debía desairar su propia transposición en mercancía. Tenía que apurar esa transposición con el placer y la zozobra que le venían del presentimiento de su determinación en cuanto clase. Al fin y al cabo tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. (1972, pág. 75)

La nueva condición aurática, mediada por la idea de *sensorium personal*, permite detenerse de una manera más detallada en los sentires e intereses de los individuos como productores genuinos de formas artísticas urbanas. Verlo de esta

manera, significa entrar en comunión con un entendimiento más profundo de los principios expresivos que median los procesos de creación individual, sus motivaciones y, más importante aún, sus significados.

2. Música popular: nociones, actualidades y entornos estéticos

En nuestro caso, evidenciar la funcionalidad de la noción de *sensorium personal* en un fenómeno artístico que permita observar cómo los individuos son capaces de imbuir en actos y obras artísticas, profundos significados y sentires esencialmente válidos aunque ajenos a las validaciones institucionales, se da por cuenta del estudio y análisis del fenómeno de la música popular en Latinoamérica. Si bien la conceptualización de la categoría de *sensorium personal* no se encuentra en el estado del arte consultado al respecto de los estudios folclóricos y musicales de la música popular contemporánea (la propuesta categorial es distintiva de esta reflexión), los propios estudios contemporáneos (particularmente, como se verá, en los últimos 25 ó 30 años) no han adolecido de un corpus y de una genuina preocupación analítica por los fenómenos, temas y los sentidos subyacentes a la creación y desarrollo de las músicas regionales, populares y folclóricas. Así las cosas, el espíritu de este apartado no es tanto mostrar la actualidad de los estudios culturales en lo que atañe a la música popular contemporánea como evidenciar las categorías de análisis que se presentan en ellos y se corresponden y relacionan con las presentadas en esta propuesta. Las nociones de *mesomúsica*, del argentino Carlos Vega y la de *Músicas locales* de la colombiana Ana María Ochoa (ambas confrontadas en este acápite) resultan particularmente iluminadoras en tanto evidencian y acreditan que el estudio de las músicas populares y regionales valida saberes específicos y formas de sensibilidad (aunque inmersas en las dinámicas globalizadoras y comerciales) que se erigen como maneras de reivindicación de los saberes y sentimientos populares.

2.1 Los estudios sobre la música popular en Latinoamérica

En el ámbito latinoamericano es posible rastrear una amplia escuela que se ha ocupado de renovar el campo cultural y musicológico de la música popular. Esta escuela, que encuentra su lugar de residencia en la *Asociación Internacional para la Música Popular* (IASPM) y que nace en 1997, se ha circunscrito al análisis de las transformaciones de las músicas populares latinoamericanas y caribeñas desde, al menos, la década de los ochenta. La revisión atenta de las actas de los diez congresos realizados hasta la fecha (que pueden consultarse electrónicamente en la página oficial de la Asociación) permite observar una tendencia analítica y caracterizadora de la identidad de los géneros populares musicales en Latinoamérica, a la vez que posibilita observar como la permanente inclusión de un campo interdisciplinario busca relacionar el propio espacio de los estudios musicales con su contexto social, comercial, filosófico sociológico, antropológico e industrial. Así por ejemplo, trabajos y ponencias del congreso en el año 2000 como *El Joropo del Siglo XX* de Carlos Rojas Hernández, *Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares* del cubano Olavo Alén Rodríguez, *Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura* del argentino Octavio Sánchez; e incluso otros trabajos más recientes de último congreso del año 2012 como *Música e identidades sociales geopolíticas en el Chiapas de hoy* de María Luisa de la Garza, *El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial* de Oscar Sánchez Salgar, acentúan el hecho de que la música popular y sus estudios no son fenómenos aislados o privativos del campo musical sino que se reconocen en todos los ámbitos de la cultura y las ciencias, de manera interdisciplinaria y en el campo de los propios estudios culturales.

En este sentido, así como es viable rastrear poesía en la música popular, también es posible establecer conexiones y correspondencias de sus melodías y sus letras con los ámbitos sociales, profesionales y culturales sobre los que gravita y de

los que deviene; esto ha ocurrido históricamente con la Literatura, con el Cine, la Pintura, la propia Música Clásica y en general con las Artes Mayores, ¿Por qué no ocurriría lo propio con las músicas profanas y las populares? En las músicas populares y regionales también es posible hallar voces privilegiadas cargadas de querencias, filosofismos y sensibilidades que se corresponden no solo con los acontecimientos cotidianos sino con preocupaciones ontológicas, teológicas y existenciales que concuerdan con los rasgos intrínsecos que configuran la identidad de los pueblos. Entender esto desde esta óptica también supone, en los términos en los que se ha expresado al inicio del primer capítulo, descolonizar la idea de que las manifestaciones artísticas periféricas, marginales o limítrofes son solo elementos decorativos del paisaje de los pueblos y de las culturas tal y como ocurre con sus patrimonios materiales.

La toma de consciencia sobre los estudios de esta índole está, naturalmente, mediada por la entrada en vigencia de una suerte estatuto de comercialización de las músicas regionales no solo en Latinoamérica sino a escala global. De hecho, la configuración y establecimiento de una industria musical, en su afán mercantilizador, ha ocasionado que por vía de la masificación se coloque sobre la mesa, de manera inusitada y haciéndola ver novedosa, la existencia de las propias músicas regionales. Para Ana María Ochoa, por ejemplo:

Desde sus inicios a comienzos del siglo XX, la industria grabó y mercadeó músicas de diversos lugares del mundo. Lo que ha cambiado es la velocidad de transformación de las músicas locales y su presencia visiblemente masiva en el mercado y en los medios. Velocidad y masividad que apuntan no solo a un cambio cuantitativo en la disponibilidad global de estas músicas, sino a una manera novedosa de establecer relación entre sonidos locales y globalización que transforma profundamente el *sensorium* de lo musical. (2003, p. 9)

Necesariamente, en esta dinámica veloz y masiva, las relaciones que se establecen entre el sujeto y su producción artística y entre la producción artística y los sujetos que la consumen se modifican también. En nuestro caso, nos interesa el estudio de ese nuevo *sensorium* de lo musical, del *sensorium personal* que habita y

eclosiona desde el fondo y el sub-fondo de esas creaciones musicales. Para el abordaje del análisis de este fenómeno que es cambiante y heteróclito y que se actualiza de manera constante, es necesario establecer los grandes abordajes conceptuales en torno de los cuales la música popular ha gravitado desde la segunda parte del siglo XX. La revisión de dos nociones funcionales y fundacionales en los estudios musicológicos latinoamericanos (la de *mesomúsica* del argentino Carlos Vega) y en los estudios culturales contemporáneos cercanos al propio ámbito musicológico (las *Músicas Locales* de Ana María Ochoa), nos permiten indagar a cerca de las condiciones de las transformaciones que más atrás se han mencionado y justificar las razones por las que encontramos una riqueza poética, literaria, filosófica y sociológica inmanente a las músicas populares aquí estudiadas. En últimas, el tránsito conceptual histórico nos da razones para pensar que lo que reposa detrás de un fenómeno musical muchas veces controvertible y depreciable por su carácter masivo y comercial, como el de las músicas populares se valida y auto-afirma como contenedor de significados originales y esenciales.

2.1.1 Mesomúsica

En palabras de Coriún Aharonián, uno de los principales conocedores y analistas de la corta obra de Carlos Vega, el concepto de *mesomúsica* “es uno de los más extraños triunfos de las musicología de América Latina. Un triunfo silencioso, que necesitó de muchos años para cuajar.” (Aharonián, s.f., p. 61) Con esto se refiere no tanto al paulatino impacto y dominio del concepto en el campo de la musicología latinoamericana sino, fundamentalmente, a su sincretismo y capacidad de conciliación. De hecho, desde su propio pronunciamiento formal (abril de 1965) en la “segunda conferencia interamericana de Musicología”, en Bloomington, Indiana, la *mesomúsica* se erigió como una fuerza motriz capaz de prometer nuevos horizontes en los estudios del campo. A saber, el campo musicológico, al menos desde sus orígenes a finales del siglo XIX, había estado dominado por los estudios de músicas cultas y sacras de la escuela española; la tendencia conservadora de estos estudios

era evidente. Que Vega haya lanzado afirmaciones, en medio del congreso, como *“no hablemos de la historia tradicional, que hasta hoy es una historia fragmentaria de la música superior; no hablemos de una filosofía de la música, ni de realizar especulaciones acústicas, ni de métodos pedagógicos, ni de la sociología de la interrelación, ni de las técnicas... Conviene que demos otras vueltas a la música; muchas vueltas, a ver si mirando bien hallamos algo que merezca consideración en la música misma”* (Vega, s.f., p. 165), harían evidente que, dentro del campo, se hacía ingente una renovación conceptual que clamara por estatuir nuevas condiciones de valoración y análisis lejanas al dominio tradicional y conservador en el área.

Y, en efecto, lo primero que Vega deshecha son etiquetas como “música superior” y “música culta” por parecerle anacrónicas y dependientes de modelos exclusivistas de las élites; “música actual”, “música moderna” o “nueva música”, porque se le antojan dependientes de condiciones históricas y cronológicas de todas maneras cambiantes y reemplazables en el tiempo. A estas nociones, Vega antepone el concepto de *mesomúsica*, definido como *“el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas.”* (s.f., p. 168). La absoluta pertinencia conceptual de la mesomúsica, en su momento, radicó en que cobijaba la dispersión de especies de las distintas clases de músicas y los progresivos subgéneros, comerciales, folclóricos y populares, bajo el manto una suerte de inmanencia y permanencia histórica que trascendía lazos cronológicos y telúricos. El alcance del concepto es tan amplio que incluso sitúa todos los fenómenos musicales que toca como transversales a la cultura misma e, incluso, aunque se trate de una clasificación, se resiste a la taxonomía tradicional del conservatorio y de los estudios musicales conservadores. Se trata, digamos, de una clasificación de carácter teleológico de una cultura sin distinción de clase porque *“la mesomúsica, entonces, convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la “música culta” y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música*

folklórica” (Vega, s.f., p. 169). En efecto, para otros estudiosos del tema como Eliana Goldsack y Mariana López, conceptos como el de mesomúsica resultan revolucionarios en la medida en la que se proponen como contra-propuestas de un corpus léxico y terminológico tradicional dominante. Es precisamente esta contraparte conceptual la ha dominado la renovación de los estudios musicológicos y etnomusicológicos contemporáneos. De hecho, en el recorrido y la revisión conceptual conceptual que las autoras hacen en *Música popular: algunas propuestas para su estudio* (2011), puede leerse,

La afirmación de Merriam (2001) de que la etnomusicología es el estudio de la música en la cultura, confirmaba la ruptura con el paradigma que había dominado (y probablemente aún domina) la musicología clásica, concebida como “un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética y una mitológica cualidad supra-social, eterna o absoluta de los estilos musicales de la música artística centro-europea” (Tagg, 1987:279). De hecho, este paradigma musicológico no se ha ocupado de otras músicas porque, simplemente, les ha negado la categoría de tales, asumiendo su falta de interés como objeto estético. (p. 55)

De aquí que la resultante sea la de un fenómeno *socialmente inevitable*, para ponerlo una vez más en palabras de Carlos Vega. La trascendencia cultural de la mesomúsica está asociada a una fuerza inexcusable, irrecusable y tan apremiante que se inmiscuye urgente en todos los estratos sociales y humanos. No existe movilización humana que no esté atravesada de alguna manera por un aura mesomusical. La irrevocabilidad de las piezas de la esfera mesomusical es tal que hace parte de la más profunda educación sentimental de las urbes y de los hombres de a pie y de oficina. La *mesomúsica* es pedagógica y educativa, pionera de la sensibilidad artística y maestra de la cartografía de sensibilidades de las ciudades; ella resguarda y escuda los más profundos sentires, querencias y filosofismos del hombre moderno. Y dada la amplia gama de géneros, tendencias y escuelas que ella comporta, se constituye en una enciclopedia iniciática de sonidos y letras que entronizan y determinan modos de ver y asumir el mundo de quienes la escuchan y la consumen.

Ahora bien, hablar de una posibilidad educativa o didáctica inmersa o derivada de las piezas mesomusicales es referirse a ellas con cierto intelectualismo e ilustración. Para el propio Carlos Vega, esta contingencia es evidente:

La mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente el mejor –que no lo es–, sino porque sus funciones lo distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesario y eficaz. Por otra parte, es realmente el mejor para eso, para la formación sensorial, porque la mesomúsica es, genealógicamente, un grado inferior apto para el sujeto desde los dos o tres años de edad, y absorbido del ambiente por espontánea selección del oyente. Además, hay una pedagogía doméstica empírica. (Vega, s.f. p. 175)

Tan inevitable socialmente como es, lo es también en lo individual. La educación sentimental a la que nos hemos referido está tocada, más que por cualquier otra manifestación artística, por los primeros contactos poético-musicales. Casi puede decirse que la ineludibilidad de este hecho es el acto introductorio del hombre en el mundo sensible del Arte. Más ineludible se hace cuando se entiende que el desarrollo tecnológico que acompaña el fenómeno masifica la exposición de los individuos a todos los fenómenos musicales.

Ya lo notaba Steiner, en *El lector infrecuente*

“Es en verdad sorprendente hasta qué punto el mueble del tocadiscos y las estanterías para los discos ocupan el lugar que antaño estaba reservado para los libros (la sustitución de la lectura por la música es uno de los factores más complejos e importantes que afectan a los cambios producidos en la forma de sentir occidental)”

Hoy, en el discurso de la música popular, en la repitencia de los coros, en el cantar de las canciones, en la convivencia con el sonido de la radio y el cantante del bus, encontramos la filosofía del hombre cotidiano, el pensamiento del hombre del común. A través de la música popular, del fenómeno mesomusical, es posible

localizar y rastrear el sistema de valores que fundamenta la existencia del sujeto moderno, del ciudadano, e incluso, del analfabeta, sujetos todos herederos de un sistema de tradición filosófica que los ha excluido porque él mismo no es la prueba de su desarrollo sino el reducto de su fracaso. Integradora y transversal de la historia y los estratos sociales, la *mesomúsica* se caracterizaría también por su papel antihegemónico y empoderador de los individuos. En su propio seno equipara y reúne tanto las visiones más tradicionales de las escuelas musicales y las convenciones sociales, como las visiones que también como convención social se le suman y renuevan en sentido cronológico. Valses, contradanzas, expresiones culturales y melodías propias de los romanceros medievales y juglarescos son capaces de convivir con citas de obras clásicas propias de la música culta, boleros, rancheras, cumbias, candombes y merengues. Esta polifonía, esta *summa* musical, representa en sí mismo un patrimonio cultural que, estudiado como fenómeno en todo su conjunto, desafía taxonomías que entienden los géneros como representantes privativos de formas de ser musicales con características propias intrasferibles. Más bien, un análisis mesomusical llevado hasta sus últimas consecuencias, develaría que en el fondo de las manifestaciones musicales existe un espíritu común en términos discursivos. Intentar establecer esas conexiones y esta, si se quiere, ontología de espectro músico-poético subyacente es, precisamente, uno de los puntos de análisis de este trabajo que, de manera más puntual se desarrolla en el tercer capítulo. Aunque el propio Carlos Vega no llegó hasta estos límites (muere tan solo unos meses luego de la pronunciación de esta conferencia), él mismo ya era consciente de este potencial que resaltamos:

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que

absorben la irrigación cultural de Occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios (s.f. p. 186)

En tanto *entidad funcional*, la mesomúsica comporta un rol orgánico totalizador de las manifestaciones musicales de su contexto lo que permite la convivencia de diferentes manifestaciones y géneros de las distintas clases sociales e incluso territorios. A su vez, su propia dinámica de absorción le permite una actualización perpetua y sistemática que la regula, actualiza y enriquece permanentemente. Por esta razón, cada elemento dentro del entramado tiene siempre una relación con el todo y con sus partes. Los estilos o géneros musicales que se incorporan a la gran masa mesomusical ya no operan de manera aislada como tal, sino que ahora se resignifican a la luz de otras manifestaciones. Los mismos sentires que pueden resultar privativos de un determinado género ahora pueden compartirse o encontrar eco y espejo en otros. Ya en la propia Introducción de este trabajo se había aludido al hecho de que Jaramillo Agudelo encontraba en el bolero y la música popular de la primera parte del siglo XX un tema fundacional genérico y representativo, el amor-desamor modernista y preciosista. Mantener una perspectiva de esta índole equivaldría a decir cosas tales como que el asidero para la creación poética y la creación se obtiene de la replicación de tal o cual técnica vanguardista, lo sentimental de la enajenación romántica o lo armónico de la destreza práctica del canon griego.

Carlos Vega, como se ha visto hasta aquí, asume, como natural a la constitución del carácter de lo comercial el hecho de su mediatización y su masividad aunque no se detiene en su análisis por parecerle evidente en principio. Para darle complementariedad a esta idea, traeremos a escena el término de Músicas Locales de Ana María Ochoa. Ante la presuposición de su evidencia, al menos para Vega, la idea de mesomúsica no se enriqueció del producto del estudio de los aún incipientes estudios interdisciplinarios y culturales que le hubiesen podido infundir un estatuto

más adecuado. Si bien ya han pasado cerca de cincuenta años de la formulación del concepto, es precisamente ahora, cuando se nos antoja justo y relevante acercarnos a otros conceptos que, hermanados, nos ayudan a entender y a justificar la innegable vigencia de la idea de mesomúsica. Es decir, lo que para Vega resultaba evidente (en tanto su masividad y masificación), hoy, con el desarrollo de los estudios socio-culturales y de la comunicación, es un vasto campo y fuente de estudio.

2.1.2 Músicas Locales y World Music.

Si bien esta parte de nuestro trabajo no tiene como propósito central hacer un abordaje teórico o conceptual del vocabulario musicológico en Latinoamérica o su evolución o su exactitud, sí nos resulta pertinente y relevante entrever la manera en que algunos de sus conceptos se entrelazan y emparentan disciplinarmente con nuestra necesidad de vislumbrar la forma en que las músicas populares y sus discursos poéticos, estéticos y musicales fundan y contienen rasgos distintivos que nos permiten determinar una validación intelectual y artística tan importante y significativa como la que poseen las Artes mayores o las Grandes Artes. En este sentido, también nos parece pertinente acercarnos a otras nociones que, desde el ámbito de los estudios culturales propiamente dichos, también resultan conexos con nuestro análisis. Un ejemplo de ello, está contenido en el texto *Músicas locales en tiempos de globalización*, de la colombiana Ana María Ochoa. Si, como dijimos con Carlos Vega, la mesomúsica es un estrato intermedio y sincrético de diversos géneros que son capaces de coexistir compartiendo un sustrato histórico, cronológico y estético y que se mantiene y enriquece con el tiempo y las variaciones culturales y que se difunde aceleradamente gracias a las mecánicas reproductivas, ello es más evidente aun cuando, entran en juego más y mejorados sistemas de reproducción de las obras que, de hecho, intensifican la masificación de ellas y, sobre todo, sobreponen a los consumidores a ellas.

Antes de dar paso al análisis que se menciona, es necesario ilustrar la terminología usada por Ochoa:

El término Músicas Locales lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos –aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica. (2003, p. 11)

Al igual que con Vega, la idea de Músicas Locales aún indistintamente lo popular y lo regional. No obstante, para Ochoa estas músicas siguen estando asociadas a un territorio que las define y las caracteriza cosa que con Vega no sucede. A su vez, la misma autora precisa que hablar de música popular “*denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa*”. Es necesario detenernos en esta diferenciación toda vez que el uso y la convivencia de estos tres conceptos (mesomúsica, Músicas Locales y música popular) nos permitirá elaborar un concepto algo más abarcador como el de *Música popular comercial latinoamericana*.

Vistos de esta manera, la mesomúsica se concibe como un estrato de fundición en el que se combina lo folclórico, lo tradicional y las florecientes manifestaciones de músicas urbanas de finales de la primera parte del siglo XX; las *músicas locales* convocan a una manifestación del carácter de origen de músicas tradicionales de los pueblos de las que provienen aunque en ocasiones se hayan descentrado de ellos; finalmente, en la música popular parece residir un carácter eminentemente urbanizado de la manifestación musical en el que se funden caracteres tanto de la mesomúsica como de las músicas locales, y en sobre los que se cierne un sesgo globalizante y neoliberal.

Y en efecto, la consolidación de la Industria Musical a comienzos de la década de los ochenta (Ochoa, 2003, p. 17), trajo consigo una redefinición y reordenamiento de este proceso al reorientar los contenidos musicales folclóricos, étnicos y regionales bajo la etiqueta de *world music*. Lo que en un inicio se planeó como una estrategia meramente comercial para reunir los diferentes tipos de músicas globales del mundo y las itinerantes en el mercado para crear nuevos nichos que explotar,

contribuyó ostensiblemente con la sobreexposición y la apertura de los sujetos a muchos tipos de música. Lo que esto aquí significa es que el gran entramado de lo que más adelante se ha denominado mesomúsica, se ha enriquecido también. Una misma música, una pieza, la misma canción, el mismo son, canción se puede escuchar en diversas partes y de diversas maneras produciendo un efecto casi cacofónico. Esta recurrencia, como se verá más adelante, sería una condición de la música popular comercial. No obstante, la idea de masividad de la música popular, de las músicas locales, reescribe, por su propia entronización violenta en los distintos aspectos de la cultura, nuevas relaciones con las formas de socialización y del arte. Para Ana María Ochoa, por ejemplo

La música es una forma artística intermedial. Pasa tanto como por la radio como por la Internet. El *sensorium* de lo sonoro se ha transformado profundamente con el incremento de esa intermedialidad. Una misma obra se puede escuchar en un walkman, ver en la televisión como videoclip, ser transmitida por Internet, servir de pase musical en un anuncio publicitario o ser disfrutada en vivo en un concierto masivo. (2003, pág. 25)

Necesariamente, el incremento de esta intermedialidad redefine, una vez más con Ochoa , *“la relación entre lo público y lo privado”* (2003, pág. 27). En este sentido, por un mecanismo de asociación, la super-permanencia del entorno mesomusical, su sobre-exposición, delimita nuevas maneras de relacionarse con este fenómeno artístico. Esta es una acción violenta de la que es difícil sustraerse. La idea de goce estético por vía de la contemplación, del éxtasis suspendido de los sentidos con que se asistía casi religiosa o ritualmente al encuentro con piezas de arte canónicas, se ve sometida a la fuerte acción intermedial que asalta los sentidos. No es necesario que el individuo se acerque al tal o cual fenómeno artístico porque es ahora éste quien embosca a aquél. Con la música, por puras características, digamos, atmosféricas, este hecho es más que palpable porque la música encuentra a los individuos tanto en sus casas, como en las oficinas y en cada esquina o en su auto o en el bus. Más allá, lo que esta dinámica genera es nuevas formas de entendimiento del ser y de lo social:

Uno de los aspectos más impactantes de lo sonoro es su ilimitada capacidad para afectar el cuerpo y las emociones incidiendo en aspectos tales como la sexualidad y la afectividad. La circulación multimedial de la música... en donde un mismo sonido se puede experimentar desde la intimidad de un *Walkman*, desde un concierto en vivo, o desde su asociación con imágenes en una pantalla de cine, genera una intensificación en cómo la música puede jugar un papel en redefinir la relación entre lo público y lo privado. Por otra parte, la circulación intercultural de músicas locales, está incidiendo en la manera de percibir los propios cuerpos y las emociones. (Ochoa, 2003, pág 27).

En nuestro caso, más arriesgadamente, diríamos que aquello que también se afecta, junto con aspectos como la sexualidad y la afectividad, es el aspecto ideológico. Tanto cuanto la música popular habla de las vicisitudes y las cotidianidades del individuo del común, tanto más este se ocupa de plasmarlas y convertirlas en canciones que serán los himnos de su triunfos y derrotas diarios. Es porque la música popular habla de los aspectos más cotidianos que es la entrada y la salida ágil, desesperada e inmediata de los intereses y preocupaciones personales y colectivas.

Con esto en mente, resulta plausible decantarse por la idea original en la que la *world music* no ofrecía más allá que una estrategia comercial que buscaba sacar provecho de las músicas itinerantes, folclóricas o étnicas minoritarias de diversas partes del mundo. Sin embargo, para el etnomusicólogo Veit Erlmann (1996, p 468), esta maniobra de mercado también revela que estas músicas comparten una profunda hermandad racional y de sentido. Dicho de otra forma, las músicas contenidas en la esfera de la *world music* no hacen otra cosa que demostrar una preocupación global por temas, rasgos y preocupaciones que tienen a ser universales; es como si de una manera incauta y casi ingenua el mismo dispositivo industrial que se encargó de sacar provecho económico de las músicas que habían sido excluidas del tema comercial, por razones de canon o conveniencia económica, se encargara, paradójicamente, de refundar e iluminar una conexión universal:

My argument proceeds from the hypothesis that world music is more than a new style, more than a new category for racks in the record stores. World music is a new aesthetic form of the global imagination, an emergent way of capturing the present historical moment and the total reconfiguration of space and cultural identity characterizing societies around the globe. Here my argument differs substantially from other, more familiar readings of the phenomenon that leave considerable space for the interpretation of different kinds of world music as an assertion of a politics of difference-of nation, community, and, most notably, race - and of the local, as resilient articulations of opposition against Western hegemony: it maintains that synthesis is the central category of this global aesthetics in the making. Although representing no particular global cultural or political entity as such, world music offers the panoramic specter of a global ecumene, of a totality long deemed lost by contemporary critical thought. Beneath the truly exponential proliferation of signs and all the celebration of difference, world music, within its very constitution and aesthetic canon, seems to articulate the inchoate feeling expressed by the 1990 **AT&T** commercial: "we are **all** connected."⁶

Muy cercana a nuestra posición, está la idea de que lejos del pensamiento crítico contemporáneo, del pensamiento ilustrado canónico occidental, también existe una suerte de ecumenismo global en cuyo seno se puede detectar una categoría estética de la suma y la síntesis, de valores y sentires agregados. Esto es en el fondo a lo que también se refiere Vega cuando habla de la mesomúsica. Es decir, que,

⁶ Mi argumento se origina en la hipótesis que la World Music es más que un nuevo estilo, más que una nueva categoría en las tiendas de música. La World Music es una nueva forma estética de imaginación global, una manera novedosa de capturar el momento histórico actual y la total reconfiguración del espacio y la identidad cultural que caracteriza a las sociedades alrededor del mundo. Aquí mi argumento se diferencia sustancialmente de otros, en los que otras más conocidas interpretaciones del fenómeno dejan considerable espacio para interpretaciones de diferentes sentidos acerca de la World Music como representaciones de resistencia y oposición a la hegemonía occidental, como una afirmación de las diferentes políticas en las diferentes naciones, comunidades, con mayor énfasis, en la raza, y lo local. Mi argumento sostiene que la síntesis es la categoría central de las estéticas globales del hacer. Sin embargo esta no representa una entidad global o política en particular, como tal, la música del mundo ofrece una amplia panorámica ecumenismo global, de una totalidad hace tiempo ignorada por el pensamiento crítico contemporáneo. Como parte de la verdadera acelerada proliferación de símbolos y toda la celebración de lo diferente, la música del mundo, dentro de su misma estética y canon de constitución, parece articular la incipiente sensación expresada en el comercial de AT&T de 1990 "Todos estamos conectados" Traducción del autor.

fortuitamente, estas músicas que han sido reunidas y etiquetadas bajo la idea de *World Music*, comparten sentires universales; ésta es una característica que incluso escapa al simple rótulo que las reúne y convoca. No obstante aunque para Erlmann este espectro panorámico no está representado por nadie en particular, en el fondo es al individuo mismo, por separado (aunque como entidad funcional de un colectivo, de una nación o de una comunidad) al que este fenómeno representa. Esto equivale a decir que existen individuos de lugares diversos que están en sintonía y sincronizados con un mismo sentido estético e ideológico y a quienes los conecta una fortuita y oportunista categorización musical como lo es, en este caso, la de *World Music*.

De lo que en el fondo hablamos es que existe una fragmentación institucionalizada, lo que Ulrich Beck denomina el “Individualismo Institucionalizado”. La idea de masificación y homogenización de la que proviene el concepto adorniano de Industria Cultural, al que más adelante nos hemos referido, resulta una vez más insuficiente para explicar el valor de la fragmentación y la multiplicidad de las obras musicales de la cultura popular. Jameson se refiere a esto de la siguiente manera:

“Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma. Unos años sin rostro siguen produciendo estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje; (1991, pág. 43)

Podría pensarse aquí que, de toda suerte, el *amo sin rostro* continúa siendo la propia Industria Cultural; en todo caso tal Industria no es ya la misma descrita por Adorno porque la pluralidad de formas institucionales, de voces y de actores la han eclipsado en favor de una paranoica pluralidad de formas institucionales que la han sucedido tales como la industria musical, la industria televisiva, la industria del video, entre otras que, por sí mismas, representan versiones especializadas de la Industria Cultural. En Jameson (1991, pág. 16 y ss.) esta sería una condición de la sociedad *posmoderna* entendida ésta no solamente como una periodización histórica, “no

como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y la coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí". En últimas, ya no estaríamos hablando únicamente de productos musicales aislados y explotados por un sentimiento de exotismo o moda de la propia Industria Musical, sino que estaríamos hablando de piezas únicas y con acentuado valor temático que representan, precisamente, los valores de esta nueva "pauta cultural". Al igual que en Jameson (1991, pág. 20) aquí también estamos lejos de pensar que esta pauta cultural, esta dinámica o proceso emergente, sea universal o que ello signifique que, al menos en el espectro musical del que trata esta propuesta, todas las manifestaciones musicales o artísticas en general estén imbuidas con este carácter de transformación cultural. Sin embargo, encontramos que, dado el análisis del corpus musical que se usa en el capítulo tres de este trabajo, esa emergencia es latente y característica, en sentido individual e individualizador de las piezas y autores y géneros que aquí se analizan. En todo caso, como se verá, las músicas que tomamos en cuenta son, en sí mismas, emergencias que se apartan de la dinámica homogenizadora y totalizadora de la vieja Industria Cultural y que comportan manifestaciones que permiten decir que existe un discurso alternativo que resume formas sociales de diferenciación del Individuo de la sociedad en la que se desenvuelve. Así, en un sentido amplio, el estudio de la Música Popular, en este contexto ideológico, político y social, permitiría entender como los procesos de creación y reproducción de obras musicales se conciben como un fenómeno de movilización social que habla de una o varias maneras en las que los individuos entienden, resumen y proyectan su papel social y sus roles.

Inicialmente, el advenimiento de la categoría *World Music* había representado una ocasión para que las músicas locales de diversos países y culturas fuesen observadas por la cultura occidental *"sobre un topos descontextualizado donde el centro recrea su historia colonial de mirada al otro a través del prisma de lo exótico."* (Ochoa, 2003, pág. 103). No obstante, aunque ello sea un hecho incontrovertible, también se gesta la oportunidad de un importante intercambio cultural. Sujetos creadores aislados por las fronteras terrestres de lo nacional, anquilosados en los

espejismos de la localidad, ahora ven con ojos atónitos como sus mismos sentires son compartidos por otros individuos de otras culturas y territorios. Bajo la dinámica totalizadora de la *world music*, se descubre su antípoda: lo universal que se hace local. Ahora los aparatos de radiodifusión se convierten en crisoles en los que confluyen no solo músicas locales de diversos lugares, sino también sensibilidades que ahora aparecen como hermanadas por las mismas necesidades e inquietudes. Con esto, lo que quiere decirse es que sí existe un *sensorium* individual, que está mediado y expresado en este caso por el fenómeno musical popular, en el que puede apreciarse un espacio de distanciamiento crítico de las formas universales y canónicas de un arte globalizado y reproductivo.

Dicho esto, nos resulta propicio hacer un análisis de qué significa y cómo se entiende esta idea de *sensorium* ya no solamente desde un ámbito musicológico amplio como el que acabamos de tratar, sino específicamente en el contexto musical latinoamericano. Con ello, imbuir a la música popular comercial latinoamericana con un aura de modernidad y localizar su estatuto de autenticidad en lo que respecta al encumbramiento de una nueva sensibilidad ligada a las necesidades y preocupaciones genuinas de los sujetos de las décadas siguientes a la primera parte del siglo XX es uno de los propósitos de este trabajo. La manera como lo sujetos asumen estéticamente el *sensorium* de la música popular para entronizar actitudes y modos de diferenciación de lo colectivo y lo masificado, el agenciamiento de un espacio individualizador en el que la *vida propia* tiene sentido y en el que es posible resignificar los conceptos de *institución* y *democracia*, redundan en el análisis que va más allá del campo musical como forma específica del arte. Tomar en serio aquellos discursos que provienen de la música popular latinoamericana permite responder preguntas como ¿existe poesía en la música popular?, o ¿Cómo se caracteriza y configura una cosmovisión moderna del sujeto latinoamericano a través de sus músicas?

2.2 Música popular comercial Latinoamericana

A través de la música popular comercial es posible descubrir una auténtica catarsis. En ausencia de otras posibilidades de arte que fomenten genuinas experiencias estéticas, se encuentra la música como una presencia inmediata e instantánea de la vivencia de los valores cotidianos. De esto hemos hablado un poco más atrás. Así, la música popular de la modernidad plantea una ruptura subversiva y violenta contra todo canon por el hecho de ser la banda sonora tanto del *flâneur* como del ciudadano y, en suma, del individuo. El *stablishment* se liquida en favor del *nuevo orden de los sentidos* porque en lo popular no hay necesidad de ataduras y anquilosamientos propios del canon. Esta música es la violencia irruptora del arte y de los sentidos porque no se puede no oír música. Se puede no leer, no ver incluso, y no tocar si se quiere, pero la música tiene un efecto tal que es capaz de poetizar el mundo incluso sin nuestro permiso. La música es la poética originaria y originadora del mundo. Con todo, la experiencia musical es la experiencia significadora del mundo, es la experiencia de dotación genuina de significado del ritmo, evolución y sentido de las vidas de los individuos.

Al respecto, Adell advierte que *“en esta estricta conexión entre el texto musical y su experiencia, en su conversión en el lugar donde el sujeto se reconoce y busca las claves a cuyo través su deseo va a ser movilizado, los códigos y las estructuras se han quedado relegadas en el camino que busca una profundidad crítica diferente.”* (Adel:1998). A través de la música popular, el individuo también halla una posibilidad de realización, en ella encuentra un auténtico “goce estético” y una posibilidad de catarsis distintas a aquellas que el conservatorio o la música culta puede brindarle.

Es por esta razón que de esta reflexión quedan excluidas aquellas músicas y canciones que poseen un carácter servil o de mantenimiento de las estructuras institucionales dominantes. Las melodías de la repitencia, de lo igual y de lo fugaz, aquellas en las que *“en realidad, donde la fórmula sustituye a la forma, se obtiene un éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que*

ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte” (Eco, 2013, pág. 318); aquellas en las que el tradicionalismo temático es recurrentemente mórbido, quedan deslindadas de nuestro corpus de trabajo. Precisamente, en la introducción a este trabajo, se advertía, con Jaramillo Agudelo, que el gran tema dominante en las músicas de la primera parte del siglo XX era el Amor; no porque este sea un motivo trivial es que no es contemplado. Se trata más bien de entender que paralelo a la cartografía sentimental y musical del amor advienen otros temas que reflejan maneras escindidas de la coacción social y que reflejan otro tipo de sensibilidades frente a contextos amplios como la ciudad, el inconformismo, el fracaso y el propio desamor; todos los cuales se corresponden con el establecimiento de un sensorium personal. En esto insiste también Eco porque

Y son muchas las letras que no hablan necesariamente de amor, sino de muchas otras cosas; y que si nombran el amor no lo hacen en fórmulas abstractas, sin tiempo y sin lugar sino que lo circunscriben, dándole como fondo los bastiones de la Porta Romana o los domingos tristes y dulces de una periferia industrial y lombarda. Diremos así mismo que este nuevo filón de la canción, partiendo de la sátira política, de la absorción un poco esnob de canciones de bajos fondos, ha logrado por un lado restituir al gran público una canción civil, plagada de problemas con auténtica y verdadera conciencia histórica [...] y por otro ha reencontrado los senderos de la canción de amor a través de lo que en otra ocasión hemos definido como <<neocrepulismo comprometido>> [...] se trata de un proceso que se ha iniciado y no quedará sin consecuencias. (Eco, 2013, pág. 321)

Por este motivo, es necesario puntualizar aquí un marco que nos permita hablar de la música popular en los términos en que más arriba se abordaron los conceptos de lo propiamente popular, lo folclórico y lo masivo. Una delimitación semántica inadecuada podría generar que el carácter de lo que aquí se entiende en términos de lo popular se confundiera, nuevamente, con la idea canónica de lo folclórico o incluso con lo estrictamente masivo o solo lo comercial. Un ejemplo de ello se ofrece cuando, al hablar de música popular, se piensa términos bien sea de una clasificación discursiva o eminentemente tipificadora de los géneros. La música

de cuerdas, la música romántica, la música de despecho o la música de cantina e incluso las músicas étnicas (cuyos ejemplos oscilan desde la celta y el merengue hasta el ragga y la cumbia) pueden, coherentemente, representar estilos o rasgos discursivos que permiten clasificarlas en función de sus rasgos estético- musicales o de su papel social representativo. Alejarse de una caracterización canónica de los géneros y sub-géneros musicales nos permite concentrarnos en el análisis de los fenómenos musicales en tanto su discurso y, a la vez, transversalizar los propios géneros de este estudio para no realizar un trabajo que resultara colosal o inmanejable. En este punto, Adell (1998) nos ofrece un ámbito semántico que supera la propia noción de género (la misma que había entrado en crisis con el advenimiento de la categoría de *world music*; Ochoa, 2003, pág. 100) y le permite abordar el carácter de la función social que cumple la música popular:

“Nos hemos decidido, finalmente, por hablar de “música popular contemporánea”. La incomodidad de dicho concepto, teniendo en cuenta su longitud, se compensa con la funcionalidad que nos permite, ya que no choca ni invade el ámbito de ningún género musical concreto y específico –como sucedía con los términos “pop” y “rock”- y, al mismo tiempo, permite distanciarnos de todas aquellas formas musicales que tienen una perspectiva más bien étnica o folclórica al añadir el adjetivo de contemporánea. [...] En este sentido, hablar de música popular contemporánea significa circunscribir un campo musical “popular” no necesariamente ligado a una particular tradición étnica en sentido restringido, sino más bien inserto en el mundo contemporáneo euro-occidental, en la vida metropolitana, en las comunicaciones de masa y en las formas de reproducción sonora.”

Si bien la conceptualización de “música popular contemporánea” de Adell nos resulta ampliamente adecuada para los efectos de este trabajo, el marco de aplicación que el autor trabaja en *La música en la era digital* tiene su efecto en el análisis de la música rock y pop. Al referirse a lo contemporáneo está delimitando su campo de estudio al ámbito americano e incluso, como indica, al mundo contemporáneo euro-occidental. Por ello, utilizar este concepto, dadas sus circunscripciones semánticas y referenciales, excede nuestro trabajo. Proponemos,

en su caso, hablar de la **música popular comercial latinoamericana** por cuanto nuestro objeto directo de estudio está fundado en el bolero, la ranchera y la salsa, músicas emblemáticas de nuestro continente. Lo mismo que en Adell, la longitud del concepto se compensa de manera doble; por una parte incluye un marco geográfico definido y, por otra, hace referencia a aquello que hemos referido sobre la idea misma de lo popular: que dista cada vez más de lo tradicional y se acerca directamente a la idea mercantil de lo masivo.

La música popular contemporánea requiere un estatuto de análisis diferente del de la música clásica. En esto hemos insistido en el transcurso de esta reflexión. Los valores con los que suele juzgarse y valorarse el discurso musical y la forma música de las melodías y las canciones populares suelen ser los mismos con los que se evalúa la música del conservatorio. El propio Adell reconoce que *“es por esta razón que se le otorga mucha importancia a problemas de melodía y de armonía (que son los que con mayor facilidad pueden ser anotados), mientras que se deja de lado otros aspectos sin los cuales difícilmente nos podríamos referir a la música popular contemporánea, como podía ser la importancia que ha alcanzado el aspecto rítmico (¿cómo entender el rave o la música techno sin tener en cuenta sus cualidades hipnóticas?); la cualidad de la voz (el “grano” de la voz a la que se refería Roland Barthes) o el carácter móvil de las diferentes texturas tímbricas que la tecnología posibilita*. Se hace entonces necesario incluir un ámbito sociológico que cobije el análisis de la *canción popular comercial latinoamericana*. Un ejercicio de esta índole se ocuparía de entrever los rasgos histórico culturales que subyacen al fenómeno musical; estaríamos hablando de una sociología de la música popular. Los alcances de esta actitud interdisciplinaria se ocuparían de analizar, desde una perspectiva teórica, los significados e influencias culturales que motivan la gestación y desarrollo del fenómeno musical. Dada la época de análisis de este estudio, resulta conveniente preguntarse por los rasgos modernos del campo. En la música popular comercial se percibe, naturalmente, un halo de aquello que lo moderno resignifica en la segunda parte del siglo XX y que se relaciona, precisamente con el *sensorium popular* que se ha constituido a partir de los nexos que inscriben la industria cultural,

la identidad y la idiosincrasia latinoamericana. Esta es una preocupación de lo más actual en los estudios de la música popular. Al respecto, Juan Pablo González, se refiere al analizar los nuevos caminos que la musicología tradicional ha tenido que tomar necesariamente en su preocupación por estudiar el campo en los últimos veinte años:

La música popular es modernizante, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer, la atesora. La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergeneracionales; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita, democrático y participativo; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. En una región donde la modernidad es un bien que llega en forma dispareja a la población, la música popular tiene la virtud de canalizar en forma más democrática esa modernidad a vastos sectores de la población. (2010, pág., 4)

En este sentido, y siendo consecuentes con el contexto social, es posible notar como en la música popular comercial latinoamericana de las décadas posteriores a la primera parte del siglo XX se percibe un clima histórico que será la base germinal del contenido poético de sus letras y melodías. Los rasgos de este fenómeno son claros y distintivos. Una amalgama de acontecimientos principalmente históricos termina por definir formas culturales que, a la postre, cambian y reconfiguran un estado de cosas que se antojaba sentado. Proveniente de estos eventos, necesariamente habría de concebirse una nueva estética, una nueva ideología y, más extensamente, nuevos individuos. Hechos como la masacre de la Plaza de Mayo en Argentina en 1955, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, el surgimiento de los movimientos y grupos guerrilleros en la década de los sesenta en Colombia, Perú y Bolivia, la muerte del Che Guevara en 1967, los más de treinta

años de dictadura militar de Alfredo Stroessner en Paraguay, e incluso el gobierno militar de Anastasio Somoza en Nicaragua desde mediados de los años treinta y su influjo en las décadas posteriores, son, en un nivel político y social, los discursos sobre los cuales se cernirán los temas de estas nuevas músicas.

Así mismo, estos procesos no han sido ajenos a la Literatura como tampoco a otras manifestaciones artísticas. De esta segunda época refulge el *Boom* de la Narrativa que se opone a la novela realista y telúrica y que supera la dicotomía del campo-ciudad y el subsecuente tránsito del influjo indigenista y regional a la novela urbana y testimonial de Poniatowska y Monsiváis, por ejemplo. Es coincidente también el hecho de que, luego de la revolución cubana se dé el boom. Para entonces las revueltas sociales y los proyectos políticos contra-hegemónicos habían volcado la visión mundial hacia Latinoamérica. Y si el boom literario es sinónimo de nuestra identidad en las letras, la letrística de las canciones populares también se constituye en un fenómeno correlativo. La rama más fuerte de este fenómeno es sin duda, la *Nueva Trova* representada en la figura de Sindo Garay y el propio desarrollo de la denominada *canción social* o *canción de protesta*.

Estos cambios expresados en la renovación técnica de la escritura, los temas y los entramados, han sido y siguen siendo estudiados demostrando y caracterizando los modos de las nuevas sensibilidades y sentires de los artistas y los individuos. En tales casos, puede observarse una latente evolución de los géneros poéticos y narrativos acompañada de perspectivas y caracterizaciones que hablan de la forma en que el propio individuo latinoamericano ha ido erigiendo otras formas de asumir su cultura y su identidad. Paralelamente, la música popular puede entenderse como otra forma, digamos, no canónica en la que estas mismas preocupaciones se expresan y que reclaman por el establecimiento de un estatuto de análisis y estudio más preocupado y serio. Las inquietudes y los desasosiegos propios de esta generación también pueden encontrarse en los temas fundamentales de las nuevas formas de expresión de la música popular comercial latinoamericana. Del mismo modo en que puede hablarse, en la narrativa, de una superación de los temas de la novela telúrica, por ejemplo, en la música popular comercial latinoamericana se da

también un desplazamiento del mismo tópico; este fenómeno es notable, sobre todo, en la ranchera y en el bolero.

En efecto (y aunque en un muy prístino sentido nacionalista para efectos de la configuración de las identidades de los países continúe siendo así), aquellas músicas que resguardan un claro sentido patrimonial han sido sucedidas por otras que se corresponden de un modo más sincero con un entramado creciente compuesto de una nueva cartografía de sensibilidades. Por ejemplo, hasta mediados del siglo XX en Latinoamérica, las formas artísticas musicales también encumbraban géneros que se institucionalizaban en favor de maneras específicas de entender la identidad nacional. Así, podría hablarse que en Colombia la música nacional había sido el bambuco tanto como en Argentina la milonga o en Uruguay el Candombe y que cada uno de estos géneros comportaba ciertos valores que eran coherentes con los valores nacionales y con los propósitos de los proyectos de nación. Sin embargo, resulta evidente que estas músicas nacionales están restringidas, a su vez, a un estrecho espacio en el que habita el folclorismo y los valores de la tradición. Precisamente son estos valores tradicionales los que ya no se corresponden con los cambios contextuales e históricos. Se necesitará de otras formas de expresión en las que se haga eco de formas distintas de la sensiblería de las metrópolis y de las ciudades en constante expansión. Una *canción distinta* es la llamada a ocupar este espacio. Para Eco esta necesidad es evidente:

La propuesta de una canción <<distinta>> intenta vías alternativas. Pero ¿de qué modo las recorre? Fatalmente, preciso es decirlo, a un nivel aún <<culto>> (y se entiende por <<culto>> un modo de entender los valores que deriva de toda una tradición cultural de cuño humanístico; tradición sobre la cual nos hemos formado pero que no nos ofrece instrumentos adecuados para resolver los problemas planteados por la existencia de una comunidad más vasta y diferenciada que aquella a la que se dirigía la cultura humanística, y que está elaborando de modo peculiar, casi siempre aberrante, una escala propia de valores. (Eco; 2013, pág. 322)

La nueva escala de valores se fundaría sobre la base de un pilar fundamental que, de cierta manera, ha sido objeto de reflexión en este trabajo el distanciamiento de las formas sociales del *stablishment*. En suma, este sería el gran tema que se sienta en las melodías y letras de la canción popular comercial latinoamericana y que refleja el carácter esencial de un nuevo *sensorium* de los individuos creadores. Como se verá a continuación, es posible ubicar una serie de temas, rasgos poéticos y estéticos que caracterizan esta sensibilidad. Más que el producto de casualidades aisladas o de la aparición de una suerte de individuos especiales o *sui generis*, en las canciones populares se encuentra el espíritu de una educación sentimental y cultural nueva y de valores diferenciadores que en últimas marcan una clara distancia con sus inmediatamente predecesores, esto es, los de naturaleza telúrica, modernista y patrimonial.

3. Crisis subjetiva y la validación individual en el bolero y la ranchera populares

Aparece algo nuevo en cada bolero. Es la acuñación, el espectáculo mismo de la palabra. Los nuevos trovadores de la nueva *langue d'oc* –lengua del sí-, se llaman Pepe, Chucho, Guty, Nilo, Joe, Tito, Bobby; cantan el mundo metaforizado del deseo. A veces el deseo se trifurca; el sujeto del deseo, el objeto del deseo, y el (o la) rival.
(Zavala, 2000, pág., 58)

Uno de los aspectos en el análisis de la música popular es el de su ámbito comunicativo, el de su discurso. Hermenéutica y música se entrecruzan. La música en sí misma está dotada de sentido y significado lo cual quiere decir que las canciones (sus melodías, su letrística, sus silencios) cumplen funciones tanto lingüísticas (en el sentido de los actos de habla y las funciones del lenguaje), sociales, estéticas e incluso religiosas y políticas. Son los relatos de esas canciones otro motivo de disyunción que ha impedido que se estudie con mayor seriedad el fenómeno de la música popular comercial. En todo caso podemos encontrarnos con estudios específicos de los géneros (la salsa, el bolero, la balada, el rock, la ranchera como tales), pero ellos se abordan generalmente desde una perspectiva historiográfica, enciclopédica o incluso anecdótica. Ejemplos que se distancian de este fenómeno pueden encontrarse en la obra de Jaramillo Agudelo en su texto *Poesía de la canción popular latinoamericana*, en la *Fenomenología del bolero* de Rafael Castillo Zapata e incluso en el ensayo titulado *Amor perdido* del mejicano Carlos Monsiváis, en *La crisis del sujeto y la canción ranchera* de Laura Ibarra y Klaus Joerg Ruhl, en *El bolero: historia de un amor* de Iris Zavala, estos últimos una *rara avis* y verdaderas piezas de erudición interdisciplinaria aplicada al estudio del género ranchero y del bolero, respectivamente.

Nuestra intención en las siguientes líneas estará dedicada al planteamiento de una serie de temas que subyacen a la canción popular comercial que se distancian del *leitmotiv* dominante en las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica: el amor. En efecto, al adelantar conclusiones al respecto del tema fundacional de la canción popular latinoamericana, Jaramillo Agudelo se expresa de la siguiente manera

En primer, primerísimo lugar, el corazón es el protagonista. El tango, el bolero y la ranchera son cardiocéntricos. El corazón ama y padece, el corazón espera y también desespera, el dolor del amor se siente en el corazón y allí también quedan el entusiasmo, el júbilo, el delirio del amor. (2008, 63)

Para el poeta colombiano, esta seguridad de la dominancia del tema y los efectos del *cardiocentrismo* en la canción popular es clara. De hecho, en las más de 380 páginas de su *Poesía en la canción popular latinoamericana* es virtualmente imposible hallar ejemplos que no demuestren este hecho manifiesto así como allí queda claro también que, en esta aventura sentimental y melódica, que es la música del y para el amor, se presentan momentos de intensa poesía y verdadera condición estética.

Coexistiendo con este tema dominante y de alguna manera absoluto, nosotros encontramos que existen otros que, en conjunto, conforman un amplio panorama que nos permiten decir que a ese mismo individuo sentimental y cardiocéntrico le preocupan sentires propios de su condición ontológica y existencial. Si Jaramillo Agudelo enfatiza en la idea del cardiocentrismo como condición necesaria y evidente de la letrística de la canción popular latinoamericana, este trabajo pone de manifiesto que, a la par, es posible encontrar reversos poéticos y estéticos que, alejándose de esta idea, nos presentan una condición y una mirada distinta de los intereses y preocupaciones de ese mismo sujeto. En suma, podemos decir que nuestra preocupación es el carácter del individuo al que hallamos a través de la música

popular comercial; el carácter de su *sensorium personal* es el que en realidad nos interesa. A esto accederemos a través de un ejercicio hermenéutico y comparativo de los temas presentes en el bolero y la ranchera. Para lograr este propósito, pondremos a consideración canciones en las que se hacen –manifiestos intereses distintos al fenómeno cardiocéntrico. Más allá del hecho de comentar estas letras o de hilvanar un hilo conductor en el que se presentan estos temas, nuestro propósito es el de la caracterización de una serie de sensibilidades propias del sujeto latinoamericano expresadas a través de la música popular. Se trata, pues de encontrar indicios que perfilen la identidad y el *sensorium personal* de este individuo.

Antes de esto, consideramos pertinente ilustrar que este interés no es exclusivo de nuestro trabajo. Adell (1998), Ibarra (1998) Zavala (2000) y González (2015) han trabajado, con diversos géneros populares y desde perspectivas culturales diferentes, este mismo fenómeno. Tanto desde la musicología como desde los estudios culturales, la preocupación por la significación, el carácter de validez de los discursos de la música popular, su estatus, su performatividad tendiente a la construcción de sentidos y modificación de imaginarios, y los juicios de valor y representación que se desprenden del estudio de los ritmos, las melodías y las letras del entorno mesomusical representado y contenido por la música popular, son motivo de análisis y fuente constante de estudio. Ya en Adell, por ejemplo, encontramos plasmado este interés.

A pesar de los procesos controlados por la industria cultural y por los poderes económicos, esto es, los procesos de producción, de consumo y de recepción que la rigen y la concretizan, la música popular no es un objeto aislado que un sujeto preconstruido podría aprehender, capturar: ella misma produce subjetividad, produce imaginario. (Adell, 1998, pág., 149)

Develar y poner de manifiesto esa subjetividad y esos imaginarios desde la visión del sujeto y a través de su música es también el propósito de lo que sigue. Y

como tal, nos interesa este individuo en un doble sentido: como artista creador y como individuo contenido y como objeto de la canción. Se trata de una condición espejo en la que el creador intenta configurar sentido a través de su experiencia y contacto directo con aquello que le acontece. Como veremos, en las letras y canciones que utilizamos se presenta siempre esta doble condición que es correlativa. El artista creador, en este espacio musical, se agencia como protagonista de su propia obra. Este rasgo es crucial toda vez que lo que puede entreverse es siempre un condicionamiento crítico de las condiciones vitales y de las subjetividades individuales. Cuando Jaramillo Agudelo ubicaba al amor y al cardiocentrismo en el centro de la creación musical de la canción popular del bolero, el tango y la ranchera, rastreaba preponderantemente rasgos estéticos que permitían entender que en este proceso existían validaciones con las que era legítimo decir que la canción popular es contenedora de poesía de rasgo elevado y de “*ciertos niveles de belleza expresiva*” (Jaramillo, 2008, pág., 22). Sin embargo, en ello, aunque podamos encontrar visos de conciencia poética asociados a la creación de textos y letras pensados para ser cantados, no se encuentran con frecuencia textos de carácter auto-crítico o que apuesten por revelar rasgos de sensibilidad ajenos al tema del amor, sus consecuencias y azares. Estamos de acuerdo en que precisamente sobre la base del amor y el sentimentalismo germinó la educación sentimental de nuestros padres y la propia nuestra incluida la de millones de latinoamericanos, pero más allá, co-existiendo, podían escucharse ecos de preocupaciones ocasionales, de protestas, inconformismos y sensaciones que se irían asentando , con otra potencia, en las conciencias de los individuos. Esta consideración es, para nosotros, ingente y de vital importancia. Al respecto, y ya ingresando a nuestra real disertación y análisis en términos musicales, encontramos que

Aunque pudiera parecer en un primer momento que el ocuparse del sujeto de la canción es un asunto meramente ocioso, esto no es así. Por el contrario, aquí se manifiesta una profunda problemática. Al derrumbarse el mundo agrícola, debido a la irrupción de la modernidad, el sujeto cayó en crisis al perder al mundo como determinante de su

existencia. En la canción ranchera, el sujeto expresa su búsqueda por recobrar un universo en el que su vida tenga importancia, ya sea haciendo valer el yo o concediendo al amor un significado preponderante. (Ibarra, 1998, pág., 6)

Por otra parte, debe anotarse que hemos escogido un corpus musical preferiblemente concebido luego de la primera parte del siglo XX para la ranchera y el bolero porque encontramos que los temas que son objeto de nuestro análisis se presentan con mayor recurrencia en esta parte del siglo. No obstante, consideramos algunas canciones y letras anteriores a este periodo debido a su influencia, vigencia y supervivencia en el imaginario y la elección popular. La mayor parte de las canciones escogidas provienen de selecciones hechas por diversas casas disqueras y que la difusión de estas colecciones aún continúa vigente. Estas recopilaciones pueden consultarse en la bibliografía.

3.1 Boleros y rancheras: filosofías de la aceptación y la renuncia de la modernidad

“Acostúmbrense a catar con fundamento”
Martín Fierro. José Hernández.

Nos mueve aquí un tema general que subyace a la caracterización de temas limítrofes y ajenos al cardiocentrismo: el individuo de la modernidad expresado en el bolero y la ranchera popular. En el torrente melódico de las letras del bolero y la ranchera se perciben rasgos del proyecto burgués moderno. Un panorama general de las letras y músicas de estos dos géneros permite establecer que la cultura popular, de la manera en la que hasta aquí se ha expresado, ha cantado y ha reaccionado, mediante sus canciones, ante el avasallamiento de la modernidad. Suele observarse y analizarse este fenómeno, ya lo hemos dicho, desde las grandes artes, desde las academias, museos y conservatorios institucionalizados por el

propio proyecto ilustrado, pero no desde los cabarets, las calles, las cafeterías y las cantinas en los que se discute con más pasión que academicismo las consecuencias de un proyecto moderno del que a veces los propios individuos del común están exentos y, paradójicamente, excluidos.

Visto de esta manera, aquello que llamamos sabiduría popular no sería más que el reverso de los discursos oficiales de la academia ilustrada. En este espectro se mueve y de él bebe la canción popular comercial latinoamericana. Sus letras son testimonios fieles de crisis colectivas e individuales, de deseos, de rechazos y de aceptaciones o resignaciones frente a la realidad y la existencia. Con el advenimiento y progresivo desarrollo del proyecto moderno, con el distanciamiento de los rasgos finiseculares de la tradición romántica decimonónica, con la entrada en crisis de los espacios consagrados al culto y cultivo de la tierra y con el tránsito o éxodo generado por las revoluciones locales y el fortalecimiento del cosmopolitismo, al individuo le son dados nuevos lugares y espacios de convivencia, desarrollo y trascendencia. El individuo ha cambiado y con ello su percepción de la realidad y la construcción del sentido de su vida. En consecuencia, cambian también sus obras; las más inmediatas son las canciones.

Apoyados en Peza Cazares (1995), Zavala (2000) e Ibarra (6765), presentaremos dos maneras en las que los cantantes, compositores, individuos de la ranchera y el bolero asumieron la modernidad: como rechazo y como aceptación, respectivamente. En sus ámbitos, ambos desarrollan temas que devienen de la manera en que se comprende y vivencia esa modernidad. Nosotros presentamos esos temas a manera de entrecruzamientos, de la misma manera en que pueden convivir entre los acetatos de una rockola o en la selección musical de una cantina o de un establecimiento musical. Lo hacemos de esta manera debido a que, precisamente, esta es la manera en como hoy nos han sido heredados y porque así, como conglomerado, es que se han venido convirtiendo en los soportes y las bases de nuestra educación sentimental, de nuestra cartografía de sensibilidades.

Con el cambio de época, de paradigma y de cosmovisión que representa la irrupción de la modernidad, los individuos establecen maneras de afrontar las nuevas exigencias de un proyecto que supera el ambiente decimonónico realista y, más aún, romántico del que su historia y genealogía provienen. No obstante, aunque se acepte o se rechace esta realidad, existe un denominador común: la idea de individualidad. Son los individuos, no las instituciones o los colectivos, quienes toman posición frente a este hecho toda vez que la crisis es siempre individual. La prueba de esto la encontramos en sus músicas.

Laura Ibarra y Klaus Ruhl se refieren a esta crisis de la siguiente manera:

Pero el desplome de este mundo no ocurrió de una sola vez. Con la socialización burguesa el sujeto poco a poco se fue liberando de las estructuras del mundo anterior. El sujeto dejó de estar obligado con el mundo. De ello surgió la posibilidad de que adoptara alguna doctrina. El sujeto burgués en la edad adulta se integró a las condiciones sociales de su tiempo y las asumió idealmente. La aceptación fue ideológica de modo necesario, pues el estar obligado con el mundo fue un estado solo factible en el mundo agrícola. La otra posibilidad fue negarse al mundo burgués. En esta situación se encuentra el sujeto de la canción ranchera. (1998, pág., 13)

Es más lógico para el charro negarse ante las condiciones de esta época toda vez que su universo sigue siendo en gran medida de orden natural telúrico-romántico. En un estado de autoafirmación y de rebeldía intensa José Alfredo Jiménez clamará *yo sé bien que estoy afuera/ pero el día que yo me muera/ sé que tendrás que llorar*. En este estado de las cosas, la exclusión del individuo de ese orden histórico naturalmente provoca su renuncia y de allí su rechazo del nuevo establecimiento. Incomprensión, soledad e insubordinación es la naturaleza de *El rey*:

Con dinero y sin dinero
hago siempre lo que quiero
y mi palabra es la ley.
No tengo trono ni reina

ni nadie que me comprenda
pero sigo siendo el rey

Ibarra también ha notado este hecho hablando de la misma pieza:

El yo se libera de la realidad indeseada, pero lo hace en la medida en que reivindica lo absoluto del yo. Con esta conciencia y como consecuencia de la disolución del orden estable, del cual el sujeto retomaba los parámetros de su pensamiento y sus acciones, el pensamiento dispuso de una absoluta libertad para pensar y actuar. El sujeto se sabe fuera de toda verdad limitante y de toda moral. (1998, pág., 20)

Esta es la razón por la cual la ranchera es canto bucólico a la vez que asidero romántico. Rechazar el tiro moderno significa aquí aferrarse a la nostalgia pasada del orden romántico y terrenal. La ranchera continuará representando esta actitud mediante el agenciamiento rebelde del yo creador y actor a la vez que continúa incluyendo en su espectro temático el tema del amor-desamor, y, esencialmente representando los valores nacionales que se desprenden de la lógica de la revolución y el nacionalismo.

En contraposición, encontramos que el bolero, más cosmopolita y urbano, se erige como la aceptación (con algunos reparos de criticidad sobre todo luego de Agustín Lara) de esa modernidad. Iris Zavala lo arguye de la siguiente manera:

Debemos relacionar todo el espacio del bolero con el repertorio de valores de la modernidad, y esta lengua amatoria como afirmación de valor-emoción frente al valor-interés de la existencia prosaica [...] el bolero es moderno ante todo y sobre todo porque es *anti*-minético, es decir, anti-representativo, anti-realista. (2000, pág., 27)

El entorno del bolero es, sin lugar a dudas, el espacio de la ciudad. Para los ciudadanos, por la propia convulsión de las urbes, es más difícil sustraerse de los procesos industriales y técnicos que representan los objetos cotidianos. Cierta

sofisticación se percibe en el bolero. No es casualidad que el lenguaje que empleó desde Agustín Lara haya sido siempre cercano al modernismo de Rubén Darío. Este hecho ya ha sido notado y documentado por la propia Zavala y por Carlos Monsiváis. No obstante, es necesario puntualizar que el mero uso o la adopción de un lenguaje más “sofisticado” o “ilustrado” sea por sí mismo una condición modernizadora del género. Es su performatividad la que convierte al bolero en un medio de expresión de subjetividades individuales asociadas a la nueva cosmovisión de las ciudades. No hace falta ir tan lejos para evidenciar este hecho. En *Mujer*, de Agustín Lara, se lee:

Mujer,
mujer divina
tienes el veneno que fascina en tu mirar.
mujer alabastrina,
tienes vibración de sonatina pasional,
tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de una majestad.
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad,
La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración.
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción.
eres la razón de mi existir, mujer.

La letra no es de Rubén Darío ni de José Asunción Silva. No es en vano el sobre nombre de *Músico Poeta* para referirse al Flaco de Oro. Y eso en cuanto al lenguaje porque para ejemplos está *Azabache* también de Lara o *Perfume de Gardenias*, de Rafael Hernández.

Pero no es solo el lenguaje, insistimos. El sentido de aceptación del mundo moderno, que puede percibirse a través de los temas modernistas, se funda sobre una suerte de epicureísmo cosmopolita. La exaltación de la felicidad por cuenta de la búsqueda del placer es un tema tan presente en la estética modernista literaria como

en la musical del bolero. Replicando una cita que veremos más adelante, tenemos una canción emblemática de María Luisa Landín. En *Amor perdido* puede leerse:

Por el contrario
Junto contigo le doy un aplauso
Al placer y al amor.
Que viva el placer!
Que viva el amor!
Ahora soy libre
Quiero a quien me quiera
Que viva el amor!

Libertad, cosmopolitismo e individualidad son las columnas vertebrales del sentir bolerístico. Arrojadados a la contemplación y al placer, los individuos del bolero encuentran el sentido de su existencia en los nuevos valores que promete la modernidad. Peza Casares Insiste:

El bolero se apoya en las imágenes cinematográficas y, a diferencia de la canción ranchera, dibuja a la ciudad; sus espacios y sus personajes arquetípicos: empresarios adinerados, rumberas y prostitutas, artesanos y obreros, [...], secretarías y oficinistas que se enamoran de galanes cosmopolitas, imágenes, temas y canciones que contribuyen a construir al sujeto urbano con su manera de ser y de vestir. Una de las modalidades más relevantes y significativas del nuevo sujeto ciudadano moderno es el enamorado que el bolero dibuja de cuerpo entero. La ciudad, que el bolero simboliza, promueve una cultura individualista, que se caracteriza entre otras cosas por el tipo de relaciones amorosas, la pareja, y las maneras modernas de decir el amor. En las películas y las canciones, la ciudad es escenario de la vida de la pequeña burguesía naciente y sus valores: la búsqueda del bienestar y de los placeres materiales, la institucionalización del matrimonio por amor y la "luna de miel" en la playa, la afición por el deporte, la preocupación por el cuerpo, la moda y las vacaciones en Acapulco. (1995, pág., 161)

Renuncia o aceptación, cualquiera que sea la actitud que los individuos adopten frente al nuevo orden de las cosas, presentamos una serie de temas, a

veces entrecruzados, en los que puede percibirse también un nuevo orden de los sentidos que caracteriza al *sensorium* del individuo latinoamericano.

3.2 Los trabajos y las noches.

Asentimos ante el hecho de considerar al amor como el tema preponderante de la canción popular en la primera parte del siglo XX, de acuerdo con Jaramillo Agudelo. Curiosamente, al final de esas primeras cinco décadas, la mejicana María Luisa Landín graba *Amor Perdido*. En este mismo año Pedro Infante graba *amorcito corazón*, que es considerado, a su vez, como la primera fusión del bolero ranchero (Jaramillo, 2008, pág., 49) Es una época de deslinde. El tema del desamor ha sido también suficientemente retratado junto con el de su antagonista (siempre van de la mano). Pero *amor perdido*, en particular, representa, por su extraordinaria popularidad, una vuelta de tuerca en la renovación del bolero tradicional, el de salón de baile, de bares y cafés. Esta renovación, representada en la canción de Landín, es también la irrupción definitiva del género en las ciudades. La importancia de este hecho es tal que Carlos Monsiváis en su obra homónima toma la letra de esta canción como epígrafe. El propio ensayo es un texto, a manera de crónica musical y literaria que cuenta diversos detalles de la vida privada del pueblo mejicano, pero es a la vez un texto de profunda erudición y exaltación de la cultura popular urbana posterior a la revolución. No es extraño entonces que para esta crónica sentimental Monsiváis haya optado por titular su texto con el nombre de la canción. La propia letra se deja leer:

Amor perdido
Si como dicen
Es cierto que vives dichoso sin mi.
Vive dichoso
Quizás otros labios te den la fortuna
Que yo no te di.

Hoy me convenzo
Que por tu parte nunca fuiste mío
Ni yo para ti ni tú para mi
Ni yo para ti ...
Todo fue un juego

No más en la apuesta yo puse y perdí.

Fue un juego y yo perdí
Esa es mi suerte
Y pago porque soy buen jugador
Tú vives más feliz
Esa es tu suerte
Que más puede decirte
Un trovador.

Vive tranquilo
No es necesario que cuando tú pases
me digas Adiós
No estoy herida
Y por mi madre
Que no te aborrezco
Ni guardo rencor.

Por el contrario
Junto contigo le doy un aplauso
Al placer y al amor.
Que viva el placer!
Que viva el amor!
Ahora soy libre
Quiero a quien me quiera
Que viva el amor!

Amor perdido será la crónica sentimental de la derrota y de la pérdida, pero a la vez de la libertad individual. La última estrofa es clara: ante el fracaso del amor, se redescubre, sin rencor, la ascensión del papel libertario del estatuto personal. No se trata de una canción de despecho desleal o de aborrecimiento; es más bien, en un sentido profundamente utilitarista, un tema que permite decir con fuerza que el amor-desamor se concibe como un peldaño camino a la cima del re-conocimiento personal. Esta canción, que delimita y escinde el siglo, representa en sí misma la intención de las nuevas generaciones que se permitirán seguir introduciendo nuevas temáticas y enriqueciendo las canónicas sentimentales.

Casi podría decirse que, desde sus inicios, al menos en el bolero, este clima ya se percibía. Dice mucho el hecho que la primera canción conocida grabada por el gran Agustín Lara haya sido una especie de epitafio dedicado a una prostituta. En *Imposible* (1928), puede leerse:

Yo sé que es imposible que me quieras,
Que tú amor para mí, fue pasajero
Y que cambias tus besos, por dinero
Envenenando así, mi corazón

Yo sé que es imposible que me quieras,
Que tú amor para mí, fue pasajero
Y que cambias tus besos, por dinero
Envenenando así, mi corazón

No creas que tus infamias de perjura
Incitan mi rencor, para olvidarte
Te quiero mucho más, en vez de odiarte
Y tú castigo, se lo dejo, a Dios

No creas que tus infamias de perjura
Incitan mi rencor, para olvidarte
Te quiero mucho más, en vez de odiarte
Y tú castigo, se lo dejo, a Dios.

Esta no es una temática desconocida. En *pervertida* y *Aventurera*, ambas también de Agustín Lara, el tono y el encono son los mismos:

He sentido la espina, de tus rencores
Pagando así la deuda, de mis amores
He sentido la espina, de verte ajena
A ti, que me juraste, ser siempre buena
A ti, mujer ingrata,
Pervertida mujer, a quien adoro
A ti, prenda del alma,
Por quien tanto he sufrido y tanto lloro
A ti, consagro toda mi existencia,
La flor de la maldad y la inocencia
Es para ti mujer, toda mi vida
Te quiero, aunque te llamen, pervertida

Vende caro tú amor, aventurera
Da el precio del dolor, a tú pasado
Y aquel, que de tú boca, la miel quiera
Que pague con brillantes tú pecado
Que pague con brillantes tú pecado
Ya que la infamia de tú ruin destino
Marchito tú admirable primavera
Haz menos escabroso tú camino
Vende caro tú amor aventurera
Ya que la infamia de tú ruin destino
Marchito tú admirable primavera
Haz menos escabroso tú camino
Vende caro tú amor aventurera

Se trata, también del mismo espinoso y enamorado tema que se popularizó en la voz de Daniel Santos en *Virgen de media noche*, en composición del mejicano Pedro Galindo.

Virgen de media noche
Virgen eso eres tú
Para adorarte toda
Rasga tu manto azul
Señora del pecado
Cuna de mi canción
Vine arrodillado
junto a tu corazón
Incienso, de besos te doy
Escucha Mi rezo de amor
Virgen de media noche
Cubre tu desnudez,
Bajaré las estrellas
Para alumbrar tus pies.

Las distancias entre las tres canciones son obvias, pero el referente es el mismo. Textos admirables, directos y de imágenes tan inmaculadas como escandalosas. Prostitutas puras, vírgenes y devotas, de caros amores y de culto pernicioso. *Virgen de media noche* nos presenta una efigie que uno adivina atrevida entre humos de incienso y a media luz. Por estas mujeres se pierde la bolsa y la vida. La devoción hacia las agentes del pecado es clara, sobretodo en Lara. Tanto en “*Y aquel, que de tú boca, la miel quiera / Que pague con brillantes tú pecado*”, como en “*a ti, consagro toda mi existencia, La flor de la maldad y la inocencia es para ti mujer, toda mi vida*”, se puede percibir una declaración juramentada de amor. Pero no es este el amor tradicional, romántico, rural o modélico conservador. Las tres escenas no habrían podido darse de no haber sido concebidas o inspiradas por el bar de la ciudad o por la taberna metropolitana. Entre cantina, bar y taberna existen

manifiestas diferencias. La cantina es propia del pueblo, del caserío; el bar y la taberna exigen focos y distracciones eléctricas propias del espectáculo y pensadas para el histrionismo. Desde la devoción bucólica hasta el fervor idílico de la piano de salón puede elaborarse una cartografía que, en suma, (nos arriesgamos a decirlo) civiliza la figura de las meretrices.

3.3 Los hijos del pueblo. Los hijos de nadie. Retratos de la vida bohemia.

En 1975, el peruano Julio Carhuajulca compone una de las melodías y letras que se convertirían en el epítome de la trashumancia bohemia del ebrio de barrio. Compuesta originalmente en clave de bolero, *Vagabundo soy* ha sido interpretada por cantantes tan diversos como Iván Cruz, Rodolfo Aicardi y hasta el Trío los Panchos. La cantidad de versiones (en Youtube se pueden contar al menos unas quince diferentes, todas de fácil recordación y reconocimiento) prueba la irrefutable importancia del tema en el a veces cómplice y sinvergüenza imaginario urbano:

Déjenme vivir mi vida
yo no soy malo con nadie
Déjenme vivir mi vida
yo no soy malo con nadie
Si soy un borracho, si soy un perdido
si soy mujeriego, si soy un bandido
yo hago en mi mundo, yo soy un vagabundo
Mi vida a nadie le importa
ni el camino que llevo
Mi vida a nadie le importa
ni el camino que llevo
A nadie le pido, a nadie le debo
y aunque no lo crean con todos me llevo
yo hago en mi mundo, yo soy un vagabundo
(...)
Borracho perdido, pero a nadie le pido
a nadie le importa el camino que llevo

A nadie le pido, a nadie le debo
y aunque no lo crean con todos me llevo...

No se puede dejar de pensar, dado el ámbito referencial de este trabajo, en un Baudelaire, un Modigliani e incluso en un juvenil Charles Aznavour. A propósito, las dos interpretaciones de *La Bohème* que hace el cantante francés comparten ineludiblemente el mismo espíritu que las bohemias cantadas nuestras. En Aznavour se deja escuchar: *“Les hablo de un tiempo que los menores de veinte años no pueden conocer./ En esos tiempos Montmartre descolgaba sus lilas justo bajo nuestras ventanas./ Y si bien el humilde rincón que nos servía de nido no tenía buen aspecto, ahí fue donde nos conocimos /. Yo que pasaba hambre y tú que posabas desnuda/ La bohemia, la bohemia eso quiere decir que éramos felices.”*

De esta manera, cuando en el primer capítulo citábamos con Bénjamin que *“El boulevard es la vivienda del flâneur”* (1972, pág. 51), queríamos establecer un puente significativo que aquí cruza el camino. En este caso, nuestro correspondiente es el vagabundo de taberna, pero también el ebrio de ciudad y el embriagado de deseo, de canto y de mujeres como las ya descritas por Agustín Lara y Daniel Santos. Si bien nuestros apetitos son distintos, los placeres buscados son los mismos, muchas veces se trata, como en otras latitudes, del placer por el placer mismo. Menos refinados y con aspiraciones diferentes a las del fin artístico, estéticamente y ontológicamente esos deseos y esas pulsiones están emparentados porque son comunes a los hombres de mundo. Así las cosas, hallaremos ilustración de esta comunión en un bolero ranchero titulado *Vagabundo*, en la voz de Javier Solís:

Soy un pobre vagabundo sin hogar y sin fortuna
y no conozco ninguna de las dichas de este mundo.
Voy sin rumbo por la vida el dolor es mi condena
y el licor calmó mi pena porque el amor es mentira.

No me importa lo que digan de mi corazón bohemio
me emborracho porque llevo en el alma una tragedia.
Y así voy por el camino que el destino me condena

porque al fin seré en la vida vagabundo hasta que muera.

No me importa lo que digan de mi corazón bohemio
me emborracho porque llevo en el alma una tragedia.
Y así voy por el camino que el destino me condena
porque al fin seré en la vida vagabundo hasta que muera

La misma fórmula, esta vez en la versión popularizada de Los Panchos, aplica para un nuevo *Vagabundo*

Que importa saber quién soy
ni de dónde vengo ni por donde voy
lo que yo quiero son tus lindos ojos, morena,
tan llenos de amor.

El sol brilla en lo infinito
y el mundo tan pequeñito
Que importa saber quién soy
ni de dónde vengo ni por donde voy

Que importa saber quién soy
ni de dónde vengo ni por donde voy
lo que yo quiero son tus lindos ojos, morena
tan llenos de amor
el sol brilla en lo infinito
y el mundo tan pequeñito
Qué importa saber quién soy
ni de dónde vengo ni por donde voy
tú me desprecias por ser vagabundo
y mi destino es vivir así
si vagabundo es el propio mundo
que va girando en un cielo azul

¿Cuál es el sentido de la vida de los hombres en el nuevo orden de las cosas que promete la vida moderna? Citábamos que el bolero y la ranchera significan y configuran dos respuestas distintas ante el cuestionamiento de la modernidad. Si algo existe de familiar y de parecido entre ambas actitudes, es la alternativa de una

errancia resignificadora. Arrojarse a las calles, andar y desandar los pasos en fuga constante de la melancolía de los amores perdidos o no correspondidos, deambular para recobrar el sentido de la existencia o encontrar uno nuevo, trashumar por la vida misma en busca de auto-conmiseración y amparo, parece ser la alternativa del bohemio ante el desplome de los valores (comunitarios, agrícolas, territoriales, sociales) universales que antes guiaban su vivir.

Y más allá, en la errancia, está la calle, el barrio, la vereda, el paraje, la jungla de asfalto y el camino mismo como musa inspiradora y generatriz de catarsis y sentido estético profundo. En este contexto, caminar equivale a una manera de expresión, a una forma de comunicación. Caminar es decir, deambular es cantar, errar es sentir. Por eso el caminante bohemio ve lo que otros no ven en la misma calle transitada por la masa y en la batahola percibe los bemoles de la melodía social. En la calle el vagabundo, el *flâneur*, escucha la música del pueblo y compone, junto con sus pasos, poesía a partir de los retazos del lamento sub urbano, de los cantos de los locos y de los despechados. Para De Certau, por ejemplo, el ejercicio de caminar equivale a enunciar:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto, una triple función "enunciativa": es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir "contratos" bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es "alocución", "establece al otro delante" del locutor y pone en juego contratos entre locutores). (2008, pág., 6)

Entonces, caminar no es solamente decir, sino que es proferir. El vagabundo no erra sino que dice, alegoriza, metaforiza, compone y canta. Por esto es que las calles están llenas de poetas y de almas alegres que escriben paso a paso las historias de las noches. Estos textos adoquinados o de asfalto o tierra saben ser no crónicas de la errancia sino realizaciones poéticas de la existencia, del alma del desahucio embriagado moderno. Después de todo, alguien tenía que escribir la poesía de los callejones. En esto, los boleros de la errancia (incluidos aquí los rancheros de Javier Solís) saben más que los poetas románticos y modernistas. ¿No es, acaso, este el sentido de *Perfidia*, de Alberto Domínguez?:

Nadie comprende lo que sufro yo,
canto pues ya no puedo sollozar,
solo, temblando de ansiedad estoy,
todos me miran y se van.

¿No es también lo mismo que se percibe en *Amor qué malo eres*, de Luis Marquetti?

No quieres saber quién soy,
después de darte
lo que tienes;
ahora para ti,
soy vagabundo
que va por el mundo
como un criminal

Vistos de esta manera, los bohemios de esta parte gozan y padecen de un estado de orfandad característica. Son tanto los hijos del pueblo como los hijos de nadie. Locos, incomprensidos y solitarios no saben más que hacerse amigos y cómplices de la luna, las sombras, las cantinas y las calles. Presidarios del sino funesto de la melancolía, el desprecio y de un suerte de crisis subjetiva, los vagabundos fundan el reino de la errancia, el país de las renunciadas. Dramáticamente, Yolanda del Río canta:

Yo también soy la hija de nadie
Solo cuento con un apellido
Tengo que agradecerle a mi madre
A mi padre ni lo he conocido
Creo que debe de ser un cobarde
De los muchos que al mundo han venido.

De los muchos que han venido y de los muchos que vendrán, por otras calles, por otras músicas y provenientes de todas las latitudes, estos individuos tristes y añorantes sueñan y predicán el creó extraordinario de la tempestad, de la caída; son como ángeles caídos que enuncian la verdad descontrolada y crepuscular de la crisis de la subjetividad moderna. Se resisten a ser meros espectadores o productos de un medio que los embota y los sujeta. Necesariamente deben caminar para cantar y poetizar. Recordamos aquí, a modo de conclusión no “bolereada”, el *Sonecillo* de León de Greiff:

¿Qué me cuentan las noches, ni qué los pálidos días?
-En la noche, por su silencio frío, los titilantes orbes se destacan.
Ambular, discurrir, vaguear en un lento
ritmo, por las llanuras en reposo.
¿Qué me dice la tibia cántiga de las donas?
-Palabras sin perfume. Música blanda. Cráteras vacías.
Yo sólo quiero errar, andar, -viandante
indiferente-, andar, errar de la mano del viento...

3.4 De hastíos, renunciás y evanescencias.

La raza funesta de los despechados, los errantes y los mundanos es siempre activa. Sobre ellos se cierne siempre el castigo del mundo y del tiempo, pero no heredarán la tierra. La estirpe de los condenados a la tierra es sucia, hostil y rencorosa pero siempre lúcida. Los malditos son seres siempre terrenales y saben captar la esencia de las cosas y de los actos más cotidianos. Son seres sin nombre

que bogan en nombre de la humanidad y se convierten en catalizadores y sujetos que expían los vicios sociales; son *El espejo* de Barba Jacob:

¿Mi nombre? Tengo muchos: canción, locura, anhelo.
¿Mi acción? Vi un ave hender la tarde, hender el cielo...
Busqué su huella y sonreí llorando,
y el tiempo fue mis ímpetus dominando.

¿La síntesis? No se supo: un día fecundaré la era
donde me sembrarán. Don Nadie. Un hombre. Un loco. Nada.

Una sombra inquietante y pasajera.
Un odio. Un grito. Nada. Nada.

¡Oh desprecio, oh rencor, oh furia, oh rabia!
La vida está de soles diademada...

La traducción y la correspondencia de esto, en términos de la canción popular comercial latinoamericana pueden encontrarse en varios lugares. *Las cuarenta*, en la interpretación de Rolando Laserie, es otro tipo de síntesis: la de la pérdida de fe ante la validación individual.

Con el pucho de la vida apretado entre los labios,
la mirada turbia y fría, un poco lento el andar,
dobló la esquina del barrio, curda ya de recuerdos,
como volcando un veneno esto se le oyó cantar.
Vieja calle de mi barrio donde he dado el primer paso,
vuelvo a ti doblado el mazo en difícil barajar,
con una daga en el pecho, con mi sueño hecho pedazos,
que se rompió en un abrazo que le diera la verdad.

Un rencor en Barba Jacob, un veneno en Laserie. Ambos hombres, dominados por el tiempo, rotos los sueños por una verdad absoluta: el mundo modelado por su deseo no se corresponde con el real. Es el mismo predicamento del

poeta romántico y trascendental del siglo XIX, esta vez expresado por las verdades de a puño de la calle.

Aprendí todo lo bueno, aprendí todo lo malo,
sé del beso que se compra, sé del beso que se da;
del amigo que es amigo siempre y cuando le convenga,
y sé que con mucha plata uno vale mucho más.
Aprendí que en esta vida hay que llorar si otros lloran
y, si la murga se ríe, uno se debe reír;
no pensar ni equivocado Para qué, si igual se vive
Y además corrés el riesgo que te bauticen gil

Gil, tonto, náufrago en fin. La vida de los poetas de la calle se reduce tanto al desprecio generalizado del juzgamiento social de quienes los ven como locos ebrios, como del renunciamiento personal de los sueños en los que se prometían libres. El poeta de la canción clama: *“la vez que quise ser bueno en la cara se me rieron; cuando grité una injusticia, la fuerza me hizo callar; la experiencia fue mi amante; el desengaño, mi amigo...”* La fuerza aquí nombrada no es otra que la de la convención y la tradición, la de un abrumador orden establecido. Y, sin embargo, en este marasmo, el orden poético se erige triunfador aunque resuma el fracaso individual. Ebrio, más embriagado de existencia, el cantante expresa una lacónica victoria personal aunque su vida permanezca en la sombra y vague ella sola (no el individuo) por las calles, y en este caso, por los oídos como un eco que resuena en el contra-ejemplo de aquello a lo que no se debe humana y éticamente a aspirar.

Será el puertorriqueño Daniel Santos quien rezumará todo este fracaso en una canción que, entre otras cosas, pone de manifiesto este hecho desde la perspectiva de la diferenciación de clases. Al igual que muchos de los poetas o artistas malditos, los pobres cantan la desdichada verdad. En *En el juego de la vida* se escucha con insólita claridad:

En el juego de la vida
juega el grande juega el chico

juega el blanco y juega el negro
juega el pobre y juega el rico

En el Juego de la vida
nada te vale la suerte
porque al fin de la partida
gana el albur de la muerte

Juega con tus cartas limpias
en el juego de la vida
al morir nada te llevas
vive y deja que otros vivan

Cuatro puertas hay abiertas
al que no tiene dinero
el hospital y la cárcel
la iglesia y el cementerio

La gloria está reservada para los poderosos y al hombre común no le resta sino asumir esta verdad. Sin importar la carta que se juegue, el azar a contra viento no reserva nada más que un nuevo fracaso. Si la suerte se consideró en algún momento como la esperanza de aspirar a la redención individual, el destino funesto declara que al cantante le está proscrito un solo camino: el de la ilusión irresoluta y disuelta. Con todo, la vida se torna un triste espectáculo en el que el desposeído es a la vez invitado y presa. Aunque pertenezca a otro género que no contemplamos en función de la extensión de este trabajo, citamos aquí un fragmento de un tango de Bernardo Sancristóbal que introduce el tono elegíaco de esta verdad manifiesta. En la *Canción del dolor* escuchamos:

Es la tristeza que canta,
por una ilusión que muere,
por un olvido que hiere,
es la canción del dolor.

Ahora bien, podemos establecer una correspondencia coherente entre estas dos últimas letras usando una canción que, en este punto, se nos antoja crucial y que en más de un sentido inspiró la casi totalidad de la reflexión contenida en este apartado. Hablamos de *El hijo del pueblo*, interpretada lo mismo por Jorge Negrete que por José Alfredo Jiménez y Vicente Fernández.

Es mi orgullo haber nacido en el barrio más humilde,
alejado del bullicio de la falsa sociedad,
yo no tuve la desgracia de no ser hijo del pueblo
yo me cuento entre la gente que no tiene falsedad

Mi destino es muy parejo, yo lo quiero como venga,
soportando una tristeza o detrás de una ilusión,
voy camino de la vida, muy feliz con mi pobreza,
como no tengo dinero, tengo mucho corazón

Descendiente de Cuauhtémoc,
mexicano por fortuna,
desdichado en los amores, soy borracho y trovador,
pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida,
pa' cantarle a la pobreza sin sentir ningún dolor

Podemos considerar esta canción como una réplica al tema de Daniel Santos que ya citamos, y así establecer un diálogo entre ambas maneras de abordar el mismo tema de la desolación. Si la primera consideraba la condición social de la pobreza como un condicionamiento del fracaso y la decepción, la segunda extrae de esta situación una suerte de distanciamiento y orgullo. "*Pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida*", canta Negrete y con ello advierte que su conciencia de clase no determina la validez de su propósito vital y estético. De la desdicha se extrae, en este caso, la fuerza de la poesía y de la inspiración. El hado de la fatalidad no condiciona la fuerza de la trascendencia. Y lo que es más, Negrete parece encontrar en su condición social la fuente de un placer puro y luminoso distinto a aquel que podría mediarse precisamente por los artificios de la posesión de los bienes. Dirá Jorge Negrete, al final del tema:

Es por eso que es mi orgullo ser del barrio más humilde,
alejado del bullicio de la falsa sociedad,
yo compongo mis canciones pa'
que el pueblo me las cante,
y el día que el pueblo me falle, ese día voy a llorar.

Encontramos que la posibilidad de realización y redención individual se reivindica en la permanencia de la memoria colectiva; se trata de una manera de eternización, de un triunfo de la posteridad inmerso en la ritualización práctica del canto popular. Total, las canciones, como los poemas y las grandes obras se resisten a la mortalidad y siempre perduran a pesar de la finitud de la vida de los hombres que los conciben. Y sin importar lo que esta práctica ritual entone o cante, la decepción y el hastío están siempre presentes. La *Señora Sentimiento* Elena Burke nos recuerda, cansadamente, en *Lo material*:

Sí. Yo no quiero hablar del sol.
Solo quiero el calor
Sí. Yo no quiero hablar del mar
Solo quiero quiero la sal
Porque en la vida lo material
Solo voy a tocar
Es que existir me interesa más que soñar.

La subjetividad y la poesía no fueron aquí suficientes. Y, sin embargo, se hace poesía, se entona canción para hacerle frente y expiar la frustración. Fuego contra fuego, poesía contra la pérdida y renuncia de la subjetividad. A manera de renunciación retórica, en el mismo ámbito, la propia Burke, encandilada, rendida, se lamenta:

Tú no sabes nada de la vida,
tú no sabes nada del amor,
eres como una nave a la deriva
tú vas por el mundo sin razón.

¿Qué sabes tú lo que es estar enamorado?
¿Qué sabes tú lo que es vivir ilusionado?
[...]
¿Qué sabes tú lo que es tener la fe perdida?
Que sabes tú, si tú no sabes nada de la vida

3.5 Nuevos amores bohemios, contra-sentimentales, sinceros y arrepentidos

Aplíquese lo hasta aquí encontrado (la errancia y el hastío) al amor tradicional. La resultante se revela en la forma del amor tan desmesurado como desinteresado, pasajero y profundo. Casi que la ranchera popular comercial se especializa en este tema; por algo la cultura bohemia se vuelca hacia ella como la cómplice del despecho y esto es algo que se puede advertir en cualquier cantina de barrio. Antonio Aguilar, descaradamente, tiene aquí la palabra. En *El aventurero* observamos:

Aquí está el aventurero
muchacho simpático
dicharachero enamorado
pero muy sincero, eso sí.

No se puede nunca escuchar esta canción sin reír y hasta sonrojarse un poco. Pero entre picardía y bribonada y travesura, la seriedad del texto habla por sí sola. No es al tema del amor o al de la infidelidad al que aquí se canta. Es, nuevamente, la idea de la vida bohemia pero enamorada el que se resalta.

Yo soy el aventurero
el mundo me importa poco
cuando una mujer me gusta
me gusta a pesar de todo

Y más que a la mujer misma, al amor que se declara por ella, se tiene por verdad un amor diferente: el amor al amor propio, el de *puritito corazón*. Agenciar el

amor, sin importar su proveniencia o su depositaria, es el objetivo que se pone de manifiesto en el texto.

El mundo me importa poco
y hago de mi lo que quiero
soy honrado y buen amigo
vacilador más sincero

El mundo importa poco en esta canción,—no como desprecio sino como convención. Antonio Aguilar expresa, en conclusión, *me gusta la vida, me encanta el amor*. En últimas, ése es parte del tema general al que Jaramillo Agudelo alude y que más atrás ya destacamos. El amor-desamor con sus triunfos y desdichas es el sedimento sobre el que se establecen muchas de las otras cuestiones de la canción popular comercial latinoamericana. Y como también advertimos, ello no es suficiente para ampliar el espectro de un *sensorium* más rico y que, de manera más definitiva, nos permita abordar más que a la poesía de las canciones mismas, al individuo de nuestro interés. El individuo-poeta-intérprete de Jaramillo Agudelo adolecía de contexto e interés por el aspecto teleológico. Para no ser injustos debe decirse que no era ese precisamente el interés del poeta colombiano. No obstante tanto los amores como las malquerencias nos sirven a nosotros para encontrar un revés igualmente poderoso y magnético del tema original. Por ello, y con el mismo espíritu con el que destacamos la melodía de Antonio Aguilar, nos permitimos agregar otros rasgos que gravitan alrededor del amor mismo.

Así las cosas, tan sincero como el amor declarado, también encontramos amores arrepentidos y espinosos. *Voy*, de Olga Guillot, es un claro ejemplo de que para expiar la tortura del amor desdichado se debe invocar una fuerza divina

Voy a mojarme los labios con agua bendita,
para lavar los labios que una vez me diera
tu boca maldita.

Voy a ponerme en los ojos un hierro candente,
pues mil veces prefiero estar ciega
que volver a verte.

Voy a tratar de olvidar que una vez fuiste mío,
voy con mi sueño a matar el amor de mi vida.

Lo que hicieren los hombres solo los dioses pueden borrar. La fórmula edípica de extracción de córneas se mantiene intacta con los siglos aunque ahora su ejecutor use falda y colorete: sacarse los ojos continúa siendo la alegoría del distanciamiento de la realidad y de la expiación de la culpa. Con ello, arrojados a un destino funesto del amor, la caída radica también en la naturaleza divina; el individuo es una nueva clase de víctima. En *Anillo de compromiso*, Cuco Sánchez se queja:

Anillo de bodas que puse en tu mano,
anillo que es símbolo de nuestro amor,
que unió para siempre y por toda la vida,
a nuestras dos almas delante de Dios.
Hoy vives sufriendo nomás por mi culpa,
perdona lo injusto que fui sin querer,
creyendo que sólo con mucho cariño,
podría darte todo ¡maldita mi fe!

Anillo de compromiso, cadena de nuestro amor;
anillo de compromiso, que la suerte quiso que uniera a los dos.

Dado que todo es uno y, como los anillos de compromiso, todo círculo se cierra, la culpa radica en la naturaleza misma del amor. Aunque no se salga intacto de él, al menos hasta aquí, la culpa del desenlace trágico es siempre ajena al individuo quien ha aparecido como doblegado ante el afecto. Para la muestra, ahí está otro clásico de Jorge Negrete llamado *Amor con amor se paga*:

Por tu culpa, mujer por tu culpa
este amor que te ofrezco divaga
lo rompiste por ser insoluta

y por eso la pena me embriaga.
Prometiste que nada ni nadie
este amor de los dos rompería
fuiste puerta sin chapa ni llave
a pesar que me diste la vida.
Amor con amor se paga,
y algún día te cobrare
si hoy tu traición me amarra
como hombre me aguantaré.

Claro que el charro debe mantener su juicio y hombría ante este hecho y soportar este designio como hombre duro. Esta vez ya no como hombre (porque es una mujer quien lo entona) pero igualmente recia, escuchamos al *Libro Abierto* de Rocío Banquells:

Dicen de mí,
que yo he sido un libro abierto,
donde mucha gente ha escrito,
no hagas caso nada es cierto.
En blanco está,
nadie supo escribir nada,
no dejaron ni una huella,
nadie me importaba nada.

Nada más y nada menos que nuestra versión afectiva de la *tábula rasa*. Al igual que en el procedimiento cartesiano, es la experiencia (la fuerza de la impronta) la que conceptualiza y mueve el aprendizaje. Por fuerza mayor han de llenarse las páginas del libro de los amores y la experiencia amorosa. Y dado que, como dijimos, hay que salir bien librado, guardar las distancias y poner la frente en alto (este es el carácter de esta capa del sensorium), entonces no es bueno reconocer siempre la derrota o dejar ver la debilidad. Véase para la muestra la bella *Un mundo raro* del gran José Alfredo Jiménez:

Cuando te hablen de amor y de ilusiones
y te ofrezcan sol y cielo entero

si te acuerdas de mí no me menciones
porque vas a sentir amor del bueno

Y si quieren saber de tu pasado
es preciso decir una mentira
di que bienes de allá de un mundo raro
que no sabes llorar que no entiendes de amor
y que nunca has amado

Por que yo a donde voy hablare de tu amor
como un sueño dorado y olvidando el rencor
no diré que tu adiós me volvió desgraciado

Y si quieren saber de mi pasado
es preciso decir otra mentira
les diré que llegue de un mundo raro
que no sé del dolor que triunfe en el amor
y que nunca he llorado

Al uso de Frida Kahlo, y con el mismo encono de ranchería, citamos acá la famosa fórmula que dice *donde no puedas amar no te demores*. De ser necesario, como anticipación, la estrategia del desapego consiste en, ante la alerta de victimización, apurarse en victimizarse. ¿No es acaso *Usted*, de José Antonio Zorrilla, además de una definición melancólica y elegiaca del amor, la propia aceptación de ser el depositario de una fuerza que embriaga y que resulta incontenible?

Usted es la culpable
De todas mis angustias y todos mis quebrantos
Usted llenó mi vida
De dulces inquietudes y amargos desencantos
Su amor es como un grito
Que llevo aquí en mi alma y aquí en mi corazón
Y soy aunque no quiera,
Esclavo de sus ojos, juguete de su amor
No juegue con mis penas, ni con mis sentimientos

Que es lo único que tengo
Usted es mi esperanza, mi última esperanza
Comprenda de una vez
Usted me desespera,
Me mata, me enloquece
Y hasta la vida diera por vencer el miedo
De besarla a Usted

Decíamos con Benjamin, hacia el final del primer capítulo, que “*al fin y al cabo [se] tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido*” (1972, pág., 75). Pues bien, ello no aplica solo para los sórdidos temas de Baudelaire o Poe o los malditos; el desamor, la flor marchita que se desoja, corrompe y descompone también goza de los penetrantes olores de la putrefacción. Tal es el amor maldito del desamor. Así, una de las características del amor desventurado es, en este corpus musical, que el decepcionado termina por la muerte, por la negación o por optar por la vida bohemia (lo que es una suerte de combinación de las dos opciones anteriores).

Entré a esta taberna tan llena de cosas
queriendo olvidar
pero ni las copas, señor tabernero
me hacen olvidar
me salgo a la calle buscando consuelo
buscando un amor
pero es imposible, mis fe es hoja seca
que mató el dolor
no quiero buscarte ni espero que lo hagas
pues ya para qué
se acabó el romance, mataste una vida
se acabó un amor

La misma actitud la encontramos en *Esta tristeza mía*, de Javier Solís.

Esta tristeza mía, este dolor, tan grande
Los llevo más profundos, pues me han dejado, solo

en el mundo
Ya, ni llorar es bueno, cuando, no hay esperanza
Ya, ni el vino mitiga, las penas amargas, que a mí
me matan
Yo no sé, que será de mi suerte, que de mí no se
acuerda ni Dios
Hay, pobres de mis ojos, como han llorado, por su
traición

Un tema recurrente es también el cuestionamiento o la renuncia de Dios. Se trata de una genuina actitud individualizadora. Uno de los productos de la crisis individual de los valores y las creencias pasa también por la duda espiritual. Toda crisis terrenal se corresponde con una celestial, anímica. Este efecto cataclísmico significa que, arrojado al mundo del infortunio y del dolor, la soledad del individuo demarca un nuevo horizonte en el que ha sido despojado también de la gracia divina. Sobre todo en Javier Solís este despojo es claro. En *Cataclismo* se oye decir

Qué pasará si andando el tiempo
De mi te cansas y te alejas
Le he preguntado a la distancia
A ver si el eco llega hacia a dios

En consecuencia, al no hallar eco el lamento, una vez más la esperanza se halla en la reafirmación individual o el advenimiento mismo del mayor de los fracasos que es la muerte. *El jinete*, de Miguel Aceves Mejía, reza

Por la lejana montaña
va cabalgando un jinete
vaga solito en el mundo
y va deseando la muerte

Lola Bletrán (homenajeada por el propio Carlos Fuentes como “la Señora de la Gran Voz”) entonará más adelante, en *La Cigarra*, a manera de renuncia:

Ya no me cantes cigarra
que acabe tu sonsonete
que tu canto aquí en el alma
como un puñal se me mete
sabiendo que cuando cantas
pregonando vas tu muerte

En el ritual del apareamiento de las cigarras la hembra muere poco después de poner los huevos; los machos lo hacen luego del canto que propicia el cortejo. Y lo mismo con los cantantes-poetas de este apartado. Dejar la vida en el canto, en la letra y en el poema es la aceptación de la finitud de la existencia. La alternativa definitiva ante el vaciamiento del sentido de la vida, ante la pérdida del sentido y la crisis individual, se encuentra en la entonación alegórica de la derrota. Como las cigarras, no es posible soportar tanta presión en el pecho y por algún lado habría el poeta de reventar.

Esta explosión, también se traduce en una renuncia elegíaca de género. Decepción, desengaño y desilusión tanto del amor como de su vehículo es un móvil frecuente en la renuncia sentimental. En *Al diablo las mujeres*, de E. Cortázar se vive y se siente nuevamente este cataclismo:

Si los hombres no fuéramos necios
y pensáramos con la razón
trataríamos con burla y desprecio
a esa peste que llaman amor

solo sirve pa' darnos disgustos
pa' rompernos el alma nomas
pa' vivir entre penas y sustos
y sufrir en silencio además

No tan trascendental, radical o definitivo, pero igualmente entonado con la ida de dimisión afectiva tenemos también el *Total*, de Celio González con la Sonora Matancera:

Total, si me hubieras querido
ya me hubiera olvidado de tu querer
ya ves que fue tiempo perdido
el que tú has meditado
para ahora decirme que no puede ser
Pensar que llegar a quererte
es creer que la muerte
se pudiera evitar
Total, si no tengo tus besos
no me muero por eso
ya yo estoy cansado
de tanto besar

Cerremos el círculo. Hasta aquí hemos presentado una manera de ser entrecruzada del bolero y la ranchera que hablan de dos distintas maneras de afrontar el problema de la crisis de la individualidad ante el advenimiento de los valores de la modernidad. Los cruces presentes en las letras y las melodías citadas han servido para evidenciar las reacciones de ese individuo antes esas condiciones específicas. Los temas que hemos destacados no son de ninguna manera fundacionales de los géneros trabajado ni mucho menos exclusivos de ellos. La razón por la cual hemos puesto de manifiesto poemas y textos provenientes de la sociología de la música y la antropología ha sido porque ello nos sirve para mostrar que en la canción popular se pueden encontrar correspondencias manifiestas de estas preocupaciones subjetivas y sociales. En el fondo de este potpurri letrístico subyace un tema más general al de la preocupación y validez de la poesía contenida en las piezas musicales: el individuo frente al mundo. Incluso, más allá, nos estamos enfrentando al problema de la contemplación subjetiva y la construcción de saberes, con lo cual, esta parte del texto no es solamente un intento de hermenéusis de trasegar poético sino también una apuesta por el estatuto de validación del estatuto poético de las letras derivadas de los géneros citados.

Humanidad, en la interpretación de Los Montejos, declara una conclusión general y despedida a medias de esta parte del análisis. No debe olvidarse que, en últimas, los avatares del amor, la contemplación, la duda, la crispación y la autocrítica individual son comunes a todos los hombres:

Oye, lo que yo te canto, perlas de mi llanto, para tu collar,
Sabes que te quiero mucho, y quien nos separa, es la humanidad.
Humanidad, hasta dónde nos vas a llevar, por tu trágico sino,
¿Cuál será ni destino?
Humanidad, yo de sangre de he visto teñir, pobrecito del mundo,
pobrecito de mí.
Si rodando los dos por el mundo, un encuentro nos diera el acaso,
Sólo un beso, tal vez un abrazo, te daré, nada más te daré;
**humanidad, hoy de tí me separa el deber, quiera Dios que mañana,
nos volvamos a ver.**

Epílogo

En el fondo, este trabajo es una defensa de la cultura de masas. Hemos sostenido aquí que, contrario a los postulados adornianos presentes en su idea de industria Cultural, los individuos que conforman y dan sentido a la cultura popular son capaces de imbuir sus obras de contenido estético, intelectual e ideológico válido, anti hegemónico e individualizante. En este sentido, encontramos que, contrario a la escuela ilustrada tradicional, la cultura popular es una fuente bien sentada del saber. Los temas que destacamos son en sí mismos fuente de conocimiento y originan, por su análisis, razones para creer que se corresponden con estudios de otras áreas y materias consideradas de mayor orden canónico o trascendental.

Apostar por un estatuto que valide la poesía contenida en las letras de la música popular del bolero y la ranchera, significa que las propias culturas emergentes y periféricas de las que beben y en las que nacen estas músicas demandan un espacio en el museo de la tradición ilustrada. Lo más importante de esta actitud consiste en descubrir que los productos del mercado reproductivo son asumidos y consumidos e incluso configurados por los individuos de manera intencionada y no pasiva o vacía. De hecho, al destacar una serie de temas que se cantan en el bolero y la ranchera populares encontramos trazas genuinas de filosofía, poesía, angustia y verdadera literatura que configuran tanto una cartografía de sensibilidades como la educación sentimental de varias generaciones de latinoamericanos. Todas estas pruebas se

encuentran en la música popular, en las letras que iluminamos en el tercer acápite de este trabajo.

Una posible consecuencia clara de esta reflexión nos dice que es posible compaginar los estudios del ámbito popular a los propios de las Grandes Artes no con una mirada cargada de exotismo o de singularidad pasajera sino más bien una que se encargue de otorgar un estatuto académico formal e institucionalizado. Creemos que el cuestionamiento de si existe o no poesía en la música popular se responde y destaca en este trabajo y en su lugar se vislumbra un espectro que se pregunta sobre los alcances académicos, didácticos, pedagógicos y disciplinares que estas formas de sensibilidad y conocimiento ofrecen.

La música popular comercial de la cultura latinoamericana refleja un inusitado estado en el que el individuo se enfrenta y se cuestiona ante preguntas y situaciones que ponen en crisis su condición de existencia. Ello no es cosa despreciable. De hecho consideramos que de todas las artes la primera en reaccionar ante los cambios y las evoluciones sociales que se advierten en este contexto, es la música popular. Diríamos que primero se escribe con música y luego con letras. Como suspiro o exhalación, siempre se halla catarsis y expiación en el canto. De ahí los ecos, las trovas y los reflejos, las identificaciones que se hacen universales con los versos y los personajes de las canciones y los lazos melódicos, tarareados y trovados que los individuos tienden para resistir, manifestarse y sentir.

Es posible academizar las manifestaciones sensibles contenidas en el corpus de este trabajo no con una mirada occidentalizadora, sino más bien como una posibilidad de configurar vías de acceso y estudio a otros aspectos de la vida cotidiana, a otras sensibilidades, como una manera de entender la otredad, la singularidad y al individuo. Más allá, este trabajo se ha ocupado por rastrear algunas tendencias que permiten mostrar que desde el estatuto de la música en asociación con otras áreas del saber, todo contenido incluido en las letras y melodías de géneros en específico goza de una especial validez estética y social de acuerdo a un contexto temporal y

espacial específico. De aquí que presentaran tanto una actualización de la idea de lo popular y de la propia música popular como algunas tendencias latinoamericanas en el estudio de los aspectos sociales subyacentes a ciertos fenómenos musicales.

Si bien nosotros preferimos el estudio del bolero y la ranchera por encontrar en ellos dos maneras en la que los sujetos han enfrentado, poetizado y entendido los problemas de la modernidad, este campo de estudio es una tendencia que goza de cierta actualidad en la renovación del campo musicológico o al menos en el que tiene a observar y analizar los contenidos, simbologías y referencias culturales que contienen los géneros musicales. Por ejemplo, para Viet Erlamnn, a quien ya citamos al hablar de la categoría *World Music*:

These reflections on the conjuncture of globalization, aesthetics, and world music as part of a systemic process did not abandon difference and otherness as crucial categories of a theory of global cultural production. People around the world still state - and increasingly so with violent and destructive consequences -their differences. At the same time, the images and expressions of such difference, the tropes of locality, authenticity, and identity, increasingly originate from within a total hyperspace whose rules and codes may still be enigmatic at numerous levels and thus defy conventional modes of analysis. The issues raised by the world music of the 1990s or, at least those raised by some of its more self-consciously avant-gardist examples, challenge us to conceive of new ways of "mapping" this space.⁷ (1996, pág, 484)

⁷ "Estas reflexiones sobre la coyuntura de la globalización, estéticas y la música del mundo como parte de un proceso sistemático no abandonan la diferencia y la otredad como categorías cruciales de una teoría global de producción. Personas alrededor del mundo aun declaran, sus diferencias –incluso con violentas y destructivas consecuencias. Al mismo tiempo, las imágenes y expresiones de dicha diferencia, esos tropos de localidad, autenticidad e identidad más que nunca se originan desde un super espacio cuyas reglas y códigos pueden ser enigmáticos en múltiples niveles y por lo tanto pueden desafiar modos convencionales de análisis. Los asuntos mencionados por la World Music en la década de los 90's, o al menos aquellos mencionados por algunos en sus autoconscientes y vanguardistas ejemplos, nos desafían a concebir nuevas maneras crear "mapas" de este espacio". Traducción del autor.

Y no solo desde los 90's. Esta misma actitud de análisis puede ofrecer posibilidades para estudiar (con todo el natural anacronismo) las relaciones y los sentires que los individuos han establecido con respecto a la época que les ha correspondido vivir. Las filosofías de cada época se agotan casi de manera exclusiva con sus grandes exponentes o se contienen en grandes obras que se convierten en referentes del museo de lo canónico. A la par existen otras manifestaciones que hablan con otra profundidad de los mismos problemas solo que aquéllas están en voz de los cantantes populares, de los locos y de los olvidados, de aquellos a quienes incluso los museos de la tradición olvidan. De hecho, en el alma de estos sabios poetas de lo cotidiano es en donde está contenida la esencia de una realidad distinta a toda verdad institucional e institucionalizada. Sus obras, sus canciones y sus músicas reflejan un *sensorium* esencial y especial que no puede más que auto-referirse y sustraerse de las mecánicas generalizadoras de las potencias funcionales de las instituciones.

Bibliografía

- Adell, Joan Ellies. (1998). La música en la era digital. España. Milenio Editores.
- Adorno, Theodor., Horkheimer, Max. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Valladolid: Editorial Trotta.
- Aharorián, Coriun. (s.f.) Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13668/13950>
- Benjamin, Walter. (1972). Iluminaciones II. Argentina: Taurus.
(1989). Discursos Interrumpidos I. Argentina: Taurus.
- De Certau, Michel. (2008). Andar en la ciudad. En *bifurcaciones* [online]. núm. 7. Recuperado de : <www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>. ISSN 0718-1132
- Eco, umberto. (2013). Apocalípticos e Integrados. Barcelona. Debolsillo.
- Erlmann, Viet Spring (1996): "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Curlture N°3, vol. 8. Pp. 467-489.*
- García Canclini, Nestor. (s.f.). *Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?*
Recuperado de:
http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- González, Juan Pablo.
(2010). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. *Revista trascultural de Música*. 12(2008).
(2015.) "Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX". *El oído pensante* 3 (1). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Ibarra, Laura., Ruhl, Klaus Jorerg. (1998). La crisis del sujeto y la canción ranchera. Guadalajara: Universidad de Guadalajara
- Jaramillo Agudelo, Darío. (2008). Poesía en la canción popular latinoamericana. . Valencia. Pre-textos.

- Jameson, Fredric. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. Barcelona. Paidós.
- Martín-Barbero, Jesús. (1991) De los medios a las mediaciones. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Ochoa, Ana María. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires. Norma.
- Peza, Casares Ma del Carmen. (1995). El bolero: nostalgia de una ciudad que nunca existió. Política y cultura, primavera, 155-172.
- Poe, Edgar Allan. (2002). Recuperado de www.elboomeran.com
- Rodríguez, Olavo Alén. (2000). Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. Recuperado de <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/iv-discursos-disciplinarios-alrededor-de-las-musicas-populares/discursos-disciplinarios-alrededor-de-las-musicas-populares-la-musica-popular-y-la-investigacion-musicologica/>
- Sarlo, Beatriz. (1994). Escenas de la vida posmoderna. *E-pub libre*. Recuperado: de <http://www.fiuxy.com/ebooks-gratis/4117206-escenas-de-la-vida-posmoderna-beatriz-sarlo-pdf-epub-mobi-fb2.html>
- Vega, Carlos. (s.f.). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. Recuperado de: <http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>
- Zavala, Iris. (2000). El bolero: historia de un amor. Madrid. Celeste Ediciones.